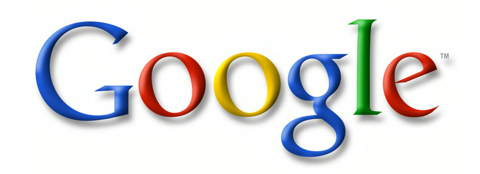
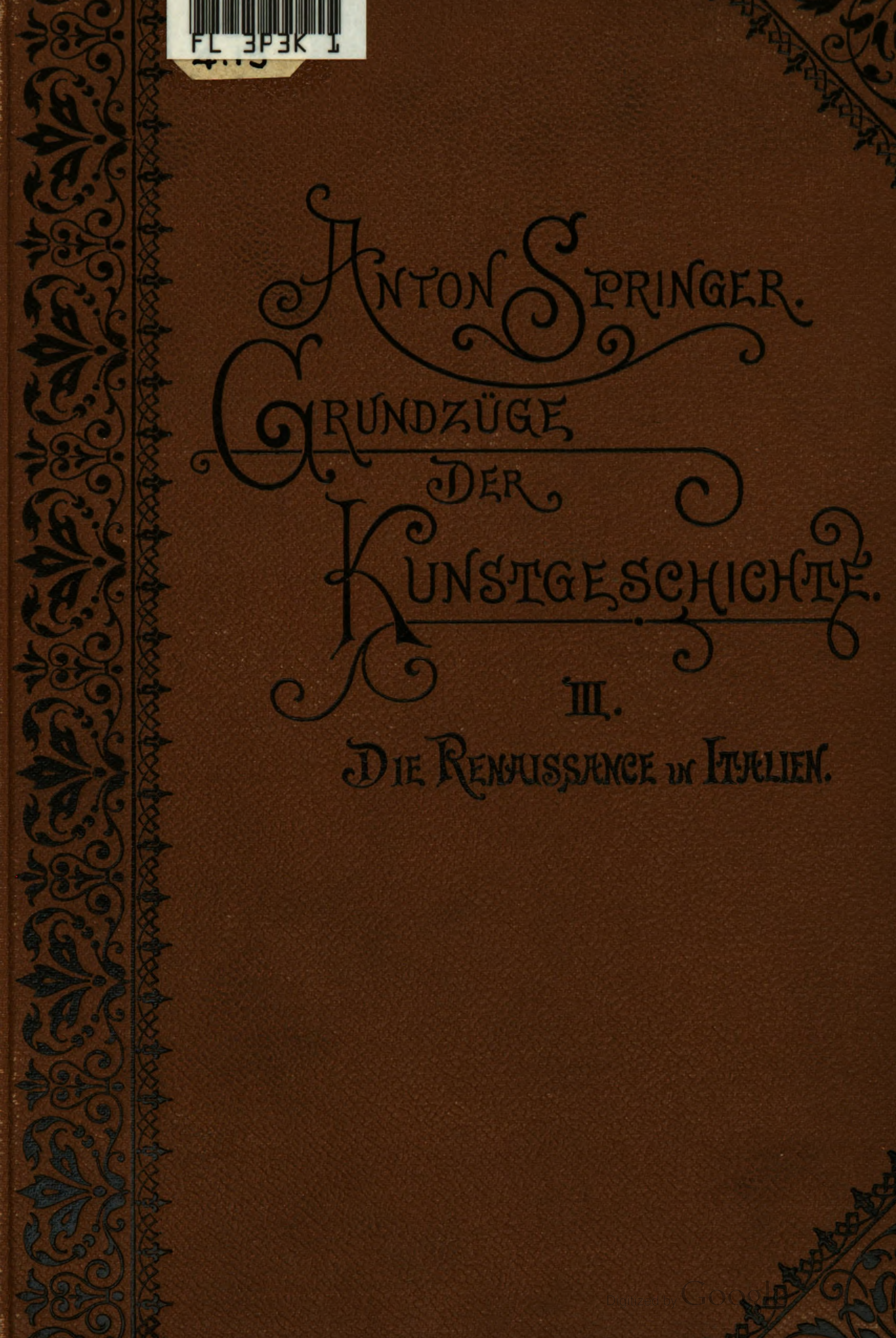
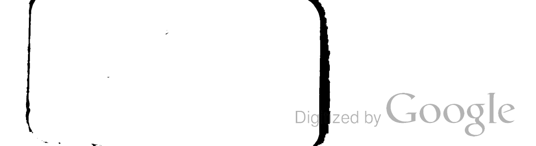



Anton Springer.
Grundzüge der Kunstgeschichte.
III.
Die Renaissance in Italien.


VE
RI
TAS



ANTON SPRINGER

GRUNDZÜGE DER KUNSTGESCHICHTE

III

DIE RENAISSANCE IN ITALIEN

Zur Beachtung.

Die Abbildungen zu diesem Werke in der HANDAUSGABE DER KUNSTHISTORISCHEN BILDERBOGEN sind durch das den Nummern vorgesetzte *H* gekennzeichnet. Das *E* bedeutet ERGÄNZUNGSTAFELN. Die Ergänzungstafeln werden mit dem letzten Teile der »Grundzüge« im Herbst d. J. ausgegeben. Diese Ergänzungstafeln sind nicht mit den drei Supplementen zur GESAMTAUSGABE zu verwechseln.

Die Verlagshandlung.

DRUCKFEHLER.

Pag. 311 lies **E 42. 1.** statt E 42. 2.
„ 324 „ **E 49. 2.** „ E 47. 2.
„ 395 „ **114. 3.** „ 114. 9.

GRUNDZÜGE

DER

KUNSTGESCHICHTE

VON

ANTON SPRINGER

TEXTBUCH ZUR HANDAUSGABE
DER KUNSTHISTORISCHEN BILDERBOGEN

DRITTE VERBESSERTE AUFLAGE DES TEXTBUCHES

III

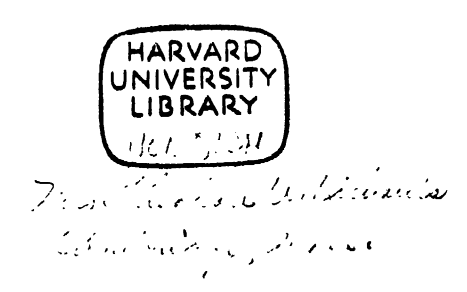
DIE RENAISSANCE IN ITALIEN



LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN

1888.



Druck von Ramm & Seemann in Leipzig.

INHALT.

Die Italienische Renaissancekunst.

INHALT DER TAFELN

I. Handausgabe.

Im Text mit vorgesetztem *H.* bezeichnet.

II. Ergänzungstafeln.

Im Text mit vorgesetztem *E.* bezeichnet.

III. Polychrome Ergänzungstafeln.

(Farbendrucke.)

DRITTER ABSCHNITT.

DIE ITALIENISCHE RENAISSANCEKUNST.

1. Niccolò Pisano und Giotto.

Die historische Betrachtung sondert der Deutlichkeit wegen die einzelnen Weltalter scharf und bestimmt ab. In Wirklichkeit fliefsen aber die Perioden der menschlichen Entwickelung meistens ganz unmerklich ineinander, so dass erst das nachträglich prüfende Auge die trennenden Abschnitte bemerkt. Auch auf dem Gebiete der Kunst vermitteln zahlreiche Übergänge den Stilwechsel und lassen die neue Weise fast unbemerkt aus der alten hervorgehen oder neben der letzteren auftreten. In anderer Art hängt aber die mittelalterliche Kunst in Deutschland mit der neueren Kunst zusammen, als in Italien. Dort werden zahlreiche gotische Elemente in die Kunst, welche den Namen deutsche Renaissance führt, herübergenommen; in Italien dagegen zeigen sich schon im Mittelalter mannigfache Züge der späteren, als italienische Renaissance gepriesenen Kunst. Die Erklärung dieses Unterschiedes liefern allgemeine historische Thatsachen. Für Italien genügt der Hinweis, dass bereits am Ende der Hohenstaufenzeit der Grund zu den politischen Einrichtungen und zu der nationalen Bildung gelegt wurde, welche seitdem eine stetige Entwickelung erfuhren. Die Städte kamen in die Höhe, der praktische Staatssinn erstarkte, der munizipale Stolz regte sich, die starken Persönlichkeiten gewannen Macht und Ansehen, das Bild der römischen Vorzeit stieg immer deutlicher vor den Augen der Zeitgenossen auf, ihre Phantasie anregend und insbesondere auch bei künstlerischen Versuchen als Muster benutzt.

Seitdem das Kunstleben in Italien wieder reicher zu strömen begann, was im Laufe des 12. Jahrhunderts geschah, wurde, wenn auch langsamer als diesseits der Alpen, Fortschritt an Fortschritt gefügt. Am deutlichsten lässt sich derselbe an den oberitalienischen Skulpturwerken verfolgen, wo überhaupt eine frische Kunstthätigkeit sich am frühesten regt. Nimmt man z. B. den Ausgangspunkt von den Reliefs an der Fassade von S. Zeno in Verona, welche

Szenen aus dem alten und neuen Testamente (*E.* **33**, 5), die Monatsbeschäftigungen, Legenden schildern, und schreitet vorwärts zu den Skulpturen, welche dem Schlusse des 12. (Kreuzabnahme, Fragment eines Kanzelschmuckes, im Dom zu Parma) oder dem Anfange des 13. Jahrhunderts, wie der Taufbrunnen in S. Giovanni in Verona (*H.* **85**, 5), den Ursprung verdanken, so beobachtet man, wie allmählich ein stärkerer persönlicher Hauch von den Werken ausströmt, ein besserer Formensinn zur Geltung gelangt. Den Portalskulpturen in Verona fehlt jegliche Individualität. Sie könnten ebenso gut in Deutschland oder Frankreich geschaffen worden sein. Sie erscheinen als die mechanische Übertragung einer Zeichnung in halbrunde Gestalten, ohne dass der trotz der rühmenden Beischriften doch ganz dürftige Meister von den Gesetzen des Reliefstiles eine klare Vorstellung besafs. Auch der im Dom zu Parma aufbewahrten Tafel (*E.* **34**, 7), wahrscheinlich von dem Abkömmling einer Steinmetzverbrüderung aus dem Thale von Antelamo, von Benedetto Antelami 1180 gemeifselt, merkt man im Inhalte und in der Formengebung die Abhängigkeit von älteren Meistern deutlich an. Noch stehen zur Seite des Kreuzes die Figuren der Kirche und Synagoge, beide in kleinerem Maafsstabe gezeichnet, jene durch den Kelch, diese durch die hohenpriesterliche Tracht charakterisiert. Noch fällt die Komposition mit jener auf Gemälden vollkommen zusammen und mangelt die eigentliche plastische Auffassung. Aber in die einzelnen Gestalten, in ihre Haltung und Bewegung ist doch schon eine gröfsere Wahrheit gekommen. Darin überragt ihn noch der Meister des Veroneser Taufbrunnens. Die Gewänder der schlanken Figuren zeigen reichen Faltenwurf; die Bewegungen der Personen eine oft überraschende Richtigkeit und lebendige Kraft. Doch fällt auch hier der Mangel an Raumsinn, welcher auf die gleichmäfsige Verteilung der Gestalten auf der Fläche Bedacht nimmt, und die Unkenntnis des eigentlichen Reliefstiles auf. In dieser Hinsicht erscheinen die toskanischen Skulpturen bei aller Roheit der Ausführung und Plumpheit der Zeichnung entwickelungsfähiger. Die romanische Architektur gewährte in Toskana den Bildhauern ein noch minder ergiebiges Feld für ihre Kunst als in der Lombardei. Die Portalskulpturen aus dem 12. Jahrhundert (z. B. in Pistoja) sind nicht umfangreich, von kleinen Dimensionen und dürftigster Arbeit. Dagegen bot der hier beliebte Kanzelschmuck eine günstige Gelegenheit, den plastischen Sinn zu üben und allmählich auszubilden. Erst seit der Gründung der neuen Mönchsorden, dem Auftreten der Bettel- und Predigermönche, als die Predigt volkstümlich wurde und zu einem selbständigeren Teile des Gottesdienstes erwuchs, kamen die freistehenden, auf Säulen ruhenden Kanzeln auf, welche, mehr in die Mitte des Kirchenschiffes gerückt, den Prediger der Ge-

meinde näher brachten. Mit Eifer warf sich die Skulptur auf die neue Aufgabe, die Brüstungen der Kanzel mit Reliefs und Figuren zu schmücken. Die regelmäfsige Wiederkehr der gleichen Gegenstände der Schilderung (Jugendgeschichte und Leiden Christi, das Weltgericht, Propheten, Evangelisten, Engel) bewirkte, dass die Künstler allmählich auf die Form einen gröfseren Nachdruck legten und dieselbe in der Richtung auf Wahrheit und Lebendigkeit auszubilden strebten. So zeigen die toskanischen Kanzelskulpturen eine stetige Entwickelungsreihe. Von allem Anfange aber offenbarte sich hier im Gegensatze zu Oberitalien eine bessere Kenntnis plastischer Gesetze. Die Reliefs, welche von einer Kanzel der zerstörten Kirche S. Piero Scheraggio nach S. Leonardo in Florenz (*E.* **33**, 1) übertragen wurden und als die ältesten in der Reihe der Kanzelreliefs gelten, bekunden schon leise Versuche, die Gewänder rundlich zu modellieren, die Köpfe in das Profil zu stellen, die Gestalten gleichmäfsig vom Grunde abzuheben. In ähnlicher Weise gehen die Kanzelreliefs in S. Michele zu Groppoli, im Dom zu Volterra, in S. Bartolommeo in Pistoja (*H.* **85**, 4) vor, welche letzteren von Meister *Guido da Como* 1250 geschaffen wurden. Man merkt, dass man sich in der Heimat uralter Kunstübung befindet. Noch fehlt die Zucht der Hand, die Fähigkeit, die einzelnen Gestalten feiner, gefälliger durchzubilden. Die Anregungen dazu konnten nicht unmittelbar aus der Natur geholt werden. Denn dann hätten die Naturbilder erst in plastische Formen übertragen werden müssen, was eine längere Schulung des Auges voraussetzt. Näher lag es, Kunstwerke selbst als Muster zu benutzen, welche bereits die brauchbaren plastischen Formen zeigen. So trat die Antike wieder als Lehrmeisterin in den Gesichtskreis der Künstler. Zunächst wurden ihr nur einzelne Figuren abgelauscht und abgeborgt. Von grofsem historischen Werte wären die Reliefs der Verkündigung, Geburt Christi und Anbetung der h. drei Könige (*H.* **85**, 1), welche aus einer alten Kirche in Ponte allo Spino bei Siena in den Dom übertragen wurden, wenn sich die Zeit ihrer Entstehung genauer bestimmen liefse. Denn denselben liegt offenbar eine Kenntnis der antiken Kunst, insbesondere etruskischer Grabkisten zu Grunde. Da sie sich aber chronologisch nicht einordnen lassen, so können sie nicht als die unmittelbare Vorstufe für die im 13. Jahrhundert auftretende Richtung gelten, welche in verschiedener Weise sich von antiken Skulpturen die Muster holt. An zwei Punkten können wir gleichzeitig die Nachahmung antiker Werke beobachten. Unter Kaiser Friedrich II., dessen Bauliebe eine Reihe leider jetzt völlig verfallener Schlösser in Castel del Monte, Andria, Foggia, Capua u. a. den Ursprung verdankt, fand auch die Skulptur eine weitere Pflege, die antike Kunst, von welcher Süditalien mannigfache Reste besafs, wieder-

Beachtung. Den Beweis liefern die in Messina und Brindisi geschlagenen Goldmünzen, die sogenannten Augustalen, und die Reste des plastischen Schmuckes, mit welchem Friedrich II. 1247 die Marmorpforte des befestigten Capua bedachte. Ein anderes Beispiel dieser süditalienischen Plastik bietet der Porträtkopf aus Ravello bei Amalfi (*E.* **33**, 4), gewöhnlich als das Bildnis der Sigilgaita Rufolo bezeichnet und auf dem Thürbogen (ob auch schon ursprünglich, ist unwahrscheinlich) der 1272 errichteten Kanzel aufgestellt. Auf das reine Oval des Kopfes, das wellenförmige, zurückgelegte Haar und die breite Wangenbildung ist bei der Sigilgaita, wie bei dem anderen verwandten weiblichen Kopfe aus Scala bei Amalfi im Berliner Museum (*H.* **86**, 1) besonders zu achten.

Eine zweite viel wichtigere Stätte antikisierender Kunstrichtung im 13. Jahrhundert finden wir in Pisa. Hier ist es eine bestimmte Persönlichkeit, auf welche die Betrachtung antiker Skulpturen unmittelbar befruchtend wirkte: *Niccolò Pisano.* Über seine Lebensschicksale (ca. 1206—1280), seine künstlerische Erziehung sind wir nicht näher unterrichtet. Fest steht, dass die Vorbilder, die Niccolò Pisano vor Augen hatte, in Pisa selbst vorhanden waren und hier von ihm studiert wurden: etruskische Aschenkisten, ein Sarkophag mit Darstellungen der Hippolytossage, eine bacchische Marmorvase. Da in Pisa schon im 12. Jahrhundert eine rege Kunstthätigkeit herrschte, hier aufser der Steinskulptur auch der Erzguss geübt wurde, so erscheint die Vermutung keineswegs grundlos, dass er der heimischen Schule seine Ausbildung verdankt. Das erste und berühmteste Werk Niccolòs ist die Kanzel im Baptisterium zu Pisa (*H.* **86**, 2). Sieben Säulen tragen die Kanzel, deren Brüstung mit fünf Reliefbildern: Geburt Christi (*H.* **85**, 3), Anbetung der Könige (*H.* **85**, 2), Darstellung im Tempel, Kreuzigung und jüngstes Gericht geschmückt ist. Der Gegenstand brachte es mit sich, dass auf den beiden letzten Bildern keine Anklänge an die Antike wahrgenommen werden. Desto stärker treten sie uns auf den drei ersten Feldern entgegen. Der Künstler hat einzelne Gestalten von antiken Reliefs, ohne sich um ihre ursprüngliche Bedeutung zu kümmern, ganz herübergenommen, einen Bacchuspriester z. B. schlankweg in den Hohenpriester bei der Darstellung im Tempel verwandelt, für Kopfbildung, Körperhaltung sich unmittelbar die Vorbilder bei verschiedenen antiken Werken geholt. Doch sind diese Vorbilder mehr für die Zeichnung der Umrisse, als für die Behandlung der inneren Flächen mafsgebend gewesen. An der Gestalt und dem Kopfe der Madonna in der Verkündigung und Geburt, an der Kopftracht der Madonna (sie ist nach dem Phaedrasarkophag im Campo Santo zu Pisa gearbeitet) und an den Pferdeköpfen im Relief der An-

betung, wird dieses Verhältnis deutlich sichtbar. Als das zweite Hauptwerk des Meisters gilt die Kanzel im Dome zu Siena, im Aufbaue und in dem plastischen Schmucke der Kanzel im Pisaner Baptisterium verwandt. Sie wurde ihm 1265 in Auftrag gegeben und mit Hilfe seiner Schüler Arnolfo di Cambio und Lapo vollendet.

Die Mitwirkung fremder Hände erklärt teilweise den Rücktritt von der antiken Richtung. Dieser wurde aber auch dadurch bedingt, dass die Antike nicht die allgemeine und sichere Grundlage der Künstlerbildung war. Sie tritt zunächst nur episodisch auf. Vereinzelte Werke, deren schöne Formen sein persönliches Gefallen erregten, wurden von Niccolò nachgeahmt. Sobald seine Persönlichkeit in den Hintergrund trat, verlor auch die Antike wieder ihren Einfluss und kam die wahre, von der Tradition und Zeitstimmung beherrschte Natur der Künstler wieder mehr zu ihrem Rechte. Diese drängte aber, wie schon das Kreuzigungsrelief Niccolò Pisanos darthat, vornehmlich auf eine scharfe Lebendigkeit und reiche Mannigfaltigkeit in der Schilderung. Daher werden die Gruppen gehäuft, die Figuren individueller gefasst und stärker bewegt. Die Madonna in einer Nische über dem Sarkophage des Kardinals von Braye in S. Domenico zu Orvieto, ein Werk des berühmten Architekten *Arnolfo di Cambio* († 1310), zeigt noch eine gewisse Verwandtschaft mit den Typen Niccolòs (*E.* **33**, 2), ähnlich wie in den Arbeiten des Dominikanermönches *Fra Guglielmo* an der Kanzel in S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoja (*H.* **85**, 6) und an dem gemeinsam mit Niccolò gemeifselten Sarkophage des h. Dominicus in Bologna die Schule Niccolòs, das Studium der Antike anklingt. In der richtigen Abmessung der Figuren, in der ruhigen Anordnung der Gruppen überragt er sogar den Meister. Aber schon Niccolòs Sohn, *Giovanni Pisano* († nach 1328), betont den energischen Ausdruck und das kraftbewegte Leben in seinen Gestalten fast ausschliefslich, selbst auf Kosten der formalen Schönheit. Die Kanzelreliefs, welche er für den Dom in Pisa und für S. Andrea in Pistoja schuf, schildern die gleichen Szenen, welche sein Vater gemeifselt hatte. Aber wie viel leidenschaftlicher treten z. B. im Kindermorde (*H.* **86**, 6) die einzelnen Personen auf, wie ungleich lebendiger sind alle Bewegungen, wie viel natürlicher die Haltung insbesondere der Nebenfiguren, welche er gern, nicht blofs zur Füllung des Raumes, sondern um den Vorgang reicher auszustatten, in die Szene einführt. Durch ihn kommt Affekt in die Handlung. Auch die Madonnenstatuen, sowohl jene im Pisaner Campo Santo, wie die andere im Dom zu Prato (*H.* **86**, 5) bekunden das Streben, die Lebhaftigkeit des Ausdruckes beinahe bis zur Übertreibung zu steigern. Von den besonderen, ihrer Natur am meisten entsprechenden Vorzügen der Plastik, der feineren Durchbildung der

Formen, entfernt sich freilich Giovanni in demselben Maafse, in welchem er auf dramatische Wirkungen lossteuert. Die Lust und Freude am Erzählen spricht aus der Mehrzahl der Skulpturwerke im 14. Jahrhundert. Auch die umfangreichste Schöpfung der toskanischen Plastik, die Reliefs, welche die vier Pfeiler der Fassade des Orvietaner Domes bedecken, legen von derselben Zeugnis ab. Sie schildern die Schöpfung, die prophetischen Ereignisse im alten Bunde, das Leben Christi und das jüngste Gericht, fassen also nach mittelalterlicher Gewohnheit die ganze Erlösungsgeschichte zusammen. Wenig glücklich in der Anordnung, — die Bilder sind stets von Ranken durchflochten — ergötzen sie das Auge durch die frische Lebendigkeit der Darstellung. Natürlich erscheint die Stellung des schlafenden Adam (*H.* **86**, 3), verständlich der ganze Vorgang; in den Auferstehenden des jüngsten Tages (*H.* **85**, 7), bemerkt man den Fleifs, mit welchem die nackten Körper wiedergegeben und die mannigfachen Empfindungen des Schreckens, der Freude geschildert werden. Früher der Pisaner Schule zugeschrieben, gelten die Reliefs am Dome zu Orvieto gegenwärtig mit gröfserem Rechte als eine Schöpfung Sieneser Meister, welche gleichfalls im Laufe des 14. Jahrhunderts eine reiche Thätigkeit in ganz Mittelitalien entfalten, bei zierlicherem Schönheitssinn aber doch in der Tiefe und Kraft der Auffassung hinter der Pisaner Schule zurückstehen.

Die gröfsten Fortschritte machte unter Giottos bahnbrechendem Einflusse die toskanische Plastik durch *Andrea Pisano* (den Sohn des Ugolino Nini, ca. 1273—?1349), in dessen Bronzereliefs an der Thüre des Florentiner Baptisteriums (*H.* **87**, 2), die knappe, geschlossene Form der Komposition, die Kunst, in wenigen Figuren das Wesentliche der ganzen Szene zu verkörpern und die Gruppen geschickt in den gegebenen Räumen anzuordnen, Bewunderung verdient. Auch die Mehrzahl der Relieftafeln am Campanile des Domes, deren Zeichnung auf Giotto zurückgeführt wird, sind von Andrea modelliert und ausgeführt worden. Sie offenbaren die gleichen formalen Vorzüge wie die Reliefs des Baptisteriums und fesseln überdies noch durch den Inhalt, welcher uns die mannigfachen menschlichen Künste und Fertigkeiten, wie sie erfunden worden und getrieben werden, in naiv anschaulicher Weise vor die Augen führt. Auf die Erschaffung Adams und Evas folgt das Bild, wie Adam ackert und Eva spinnt, Noah weintrunken schläft; wir sehen sodann den Hirten, Ackersmann, Schiffer, Wagenlenker, den Töpfer, Maler, Bildhauer, Baumeister bei der Arbeit und (später zugesetzt) die Lehrer der freien Künste in ihrer Thätigkeit. Diese Reliefs sind eines der ersten Glieder in der Reihe kulturgeschichtlicher Schilderungen, welche in Raffaels Schule von Athen ihren Abschluss und ihre Vollendung finden.

Petrarca hat sich in einem Briefe ziemlich abfällig über die Skulptur seiner Zeit geäufsert. Die letztere, meint er, tauge schlecht zur Pflege der plastischen Kunst. Für die Jahre nach Andreas Tode traf dieses Urteil nicht mehr zu. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts bewegt sich die Skulptur in ganz Italien in aufsteigender Linie. Mag man in Florenz, welches noch immer der Hauptsitz der Kunstpflege bleibt, die Reliefs und Statuetten am Tabernakel von Or San Michele, von der Hand des *Andrea di Cione* oder *Orcagna* († 1368), betrachten, oder die Kapitälskulpturen am Dogenpalast in Venedig (*H.* **88**, 4), zwar aus späterer Zeit stammend, aber ganz in der Weise des 14. Jahrhunderts gearbeitet, oder das prächtige Grabmal des Caracciolo in S. Giovanni-Carbonara zu Neapel, von *Andrea Ciccione* geschaffen, immer gewinnt man den Eindruck einer rüstig fortschreitenden Kunst. Die Maafsverhältnisse werden richtiger genommen, die Köpfe lebendiger modelliert, die Gewandfalten in weicherem Flusse geworfen. Zuweilen überrascht die feine Anmut in den Gesichtszügen, die Zierlichkeit in den Bewegungen. Noch freier würde sich die Skulptur entfaltet haben, wenn nicht der Anschluss an die gotische Architektur hindernd im Wege gewesen wäre. War auch die Abhängigkeit der Skulptur von der architektonischen Umgebung hier nicht so grofs wie im Norden, so empfand doch der Raumsinn in den Spitzbogenfeldern, den schmalen Tabernakeln u. s. w. beengende Schranken. An den gotischen Bauten ist ferner die Skulptur vorwiegend auf eine dekorative Wirkung angewiesen. Dadurch kam das Hauptziel der Bildhauer, die naturfrische, kräftige Auffassung der menschlichen Gestalten nicht zu voller Geltung. Erst eine Änderung des Baustiles konnte hier Wandel schaffen. Rüstig arbeitete die italienische Kunst daran, die architektonischen Hindernisse zu beseitigen. Wenig bekümmert um die strenge Einheit des Bausystems wurden einzelne Glieder für den plastischen Schmuck günstiger geformt. Es ist bezeichnend, dass an den dekorativen Teilen der gotischen Dome zuerst der neue Stil zum Durchbruch gelangt. Die Einfassung der südlichen Thüre des Florentiner Domes (*H.* **86**, 4), ein Werk des *Piero Tedesco*, vom Schlusse des 14. Jahrh., kündigt in dem freien Linienschwunge, den nackten Knäblein zwischen den Ranken, die Kunstweise, welche im folgenden Zeitalter zur Herrschaft gelangt, unmittelbar an.

Der Entwickelung der toskanischen Skulptur im 14. Jahrhundert geht die stetige Ausbildung der Malerei zur Seite. Beide Künste greifen vielfach ineinander und üben wechselseitigen Einfluss. Während am Ende des Jahrhunderts die Skulptur die Rolle des Führers übernimmt, steht am Anfange desselben die Malerei entschieden an der Spitze und drückt auch der gleichzeitigen Skulptur (Giovanni und Andrea Pisano) ihr Gepräge auf.

Diese hervorragende Stellung dankt die Malerei der epochemachenden Thätigkeit *Giottos,* des ältesten Künstlers Italiens, an dessen Namen sich wahrer Weltruhm knüpft. Die Nachrichten, die wir über den Zustand der Malerei in Toskana vor seiner Zeit besitzen (der Maler Giorgio Vasari aus Arezzo schrieb um die Mitte des 16. Jahrhunderts Biographieen der berühmtesten Künstler, die noch heutzutage die Hauptquelle unserer Kunde bilden), lehren uns als Giottos Vorgänger und Lehrer *Giovanni Cimabue* (1240? bis ca. 1302) kennen. Cimabue, auch noch in der Mosaikkunst heimisch, welche nach altem Herkommen als griechische Arbeit bezeichnet wurde, war der erste Maler, welcher die mechanische, handwerksmäfsig geübte Weise, gewöhnlich, aber grundlos, byzantinische oder griechische Manier genannt, lockerte und, wenn er auch mit der Tradition nicht vollständig brach, doch durch eine heller gestimmte Fleischfarbe, sowie in den Wandbildern durch eine freiere Anordnung der Gruppen seinen Werken einen höheren Grad von Lebendigkeit verlieh. Aufser der Madonna in S. Maria novella, auf Holz gemalt (*H.* **99**, 1), und einer anderen, minder gelungenen in der Akademie zu Florenz, zählen die leider halb zerstörten Wandgemälde in der Kirche des h. Franciscus zu Assisi, namentlich in der Oberkirche, zu Cimabues berühmtesten und sichersten Werken. Auf den Tafelbildern befreit er die thronende Madonna durch eine leichte Wendung des Kopfes von dem starren Typus und haucht ihr wie den Engeln eine leise Spur des Lebens ein. In den Wandgemälden im Chore und Querschiff der Oberkirche von Assisi, welche aufser der Kreuzigung Szenen aus dem Leben der Maria, des Petrus und aus der Apokalypse behandeln, beharrt zwar die Komposition und Gruppierung auf dem alten Boden; die einzelnen Gestalten aber erscheinen in ihren Bewegungen nicht mehr als blofse Abschriften älterer Bilder, sondern sind kräftiger, natürlicher erfasst. Die persönliche Phantasie hat bereits Anteil an ihrer Schöpfung.

Die volle Befreiung von den Fesseln der älteren Kunstübung bewirkte *Giotto di Bondone* (ca. 1266—1337), der zu der Rolle eines Führers der Kunst seines Jahrhunderts auch durch den äufseren Umstand befähigt war, dass er beinahe ganz Italien, von Padua bis Neapel, durchwanderte und überall durch seine Werke die neue Lehre predigte. Giotto schildert die Ereignisse der Bibel und der Legende, wie sie sich in seinem Geiste wiederspiegeln. Er tritt gleichsam als unmittelbarer Zuschauer auf; daher begnügt er sich nicht mit der Wiedergabe der nackten That, sondern führt uns auch die Eindrücke, welche die Umgebung des Helden von jener empfängt, vor die Augen. Rede und Gegenrede scheinen gewechselt zu werden. Die dargestellten Menschen handeln nicht

für den Betrachter des Bildes, sprechen nicht aus demselben heraus. Sie leben vielmehr und handeln nur für sich in ihrer Welt. So begrüfsen wir in Giottos Schöpfungen vielverheifsende Anfänge einer dramatischen Aktion. Die Schilderungen gewinnen dadurch innere Wahrheit; wir sehen nicht blofs die äufseren Bewegungen der handelnden Personen, sondern auch die Beweggründe derselben. Die Seelenstimmung, der Charakter kommen zu deutlichem Ausdrucke. Während Cimabue nur erst die Einzelgestalten zu ändern wagt, liegt bei Giotto gerade in der Gesamtauffassung das Neue und Epochemachende seines künstlerischen Wirkens. Giotto gebietet nicht über eine grofse Mannigfaltigkeit von Gestalten, seine Naturbeobachtung umfasst keinen weiten Kreis. Er wiederholt sich in den Köpfen, zeichnet die Gewänder meistens nach einer immer wiederkehrenden Regel, besitzt für die Darstellung von Tieren, Bäumen, für die landschaftlichen Hintergründe noch kein offenes Auge. Ein und derselbe Typus, man möchte sagen die gleiche Rasse, kehrt regelmäfsig in seinen Bildern wieder. Man erkennt die giottesken Köpfe leicht an der geraden Stirn, den langgeschlitzten Augen, den starken Augenbrauen, dem halb herabgezogenen oberen Augenlide, der eingezogenen Nasenwurzel, dem scharfen Nasenrücken, der breiten Wangenlinie, dem kräftigen Kinn. Ebenso sind alle Gewänder beinahe in der gleichen Weise angelegt, mit grofsen Flächen namentlich auf dem Rücken, dagegen unter dem Arme stark gebauscht. Bei den Frauen fällt der hochgegürtete Rock in geraden, schmalen Falten bis an die Füfse herab. Selten kann man seinen Gestalten Anmut und Schönheit zusprechen. Dafür glauben wir aber an ihr Thun und Treiben, und sind überzeugt, dass sie mit ganzer Seele bei der Handlung sind und durch ihre Bewegungen, ihre Geberden treu ihre inneren Empfindungen wiedergeben. Die Kunst zu erzählen wurde durch Giotto erst wieder zum Leben erweckt. So erklärt sich sein Einfluss auf das ganze Jahrhundert, zumal da er auch über einen ausgebildeten Raumsinn gebot, die Gruppen auf der gegebenen Fläche gut anzuordnen, sowie einen gröfseren Bilderkreis zu gliedern und mit der architektonischen Umgebung in Einklang zu bringen verstand.

Die Wandmalerei, welche überhaupt in Italien bis zum Anfange des sechzehnten Jahrhunderts eine weit gröfsere Bedeutung besitzt als die Tafelmalerei, muss als architektonischer Schmuck aufgefasst werden, und wie sie äufserlich mit der Architektur zusammenhängt, so unterwirft sie sich auch in bezug auf Anordnung und Gruppierung architektonischen Gesetzen. Sie lässt in der Komposition die Linien der architektonischen Einrahmung anklingen und hält die Regeln der Symmetrie, der Übereinstimmung der entsprechenden Flächenteile aufrecht. In allen diesen Dingen

wurde Giotto ein fruchtbares Muster. Der Umstand, dass er auch als Baumeister thätig war, für Bildhauer die Reliefs am Campanile des Florentiner Domes entwarf, förderte nicht wenig seine persönliche Entwickelung. Folgenreich war auch das Aufkommen neuer Gegenstände der Darstellung. Die Legende des h. Franciscus von Assisi fesselte die Phantasie des italienischen Volkes mindestens in gleichem Maafse wie die biblischen Geschichten und wurde im vierzehnten Jahrhundert mit Vorliebe auch von Malern geschildert. Hier gab es aber keine künstlerische Überlieferung, welche mechanisch wiederholt werden konnte; die Maler mussten vielmehr ihre Erfindungskraft anstrengen, die Szenen selbständig verkörpern. Das kam nun auch den biblischen Bildern zu gute. Sie wurden gleichfalls der Gegenwart näher gerückt, mit einer Fülle lebendiger, der unmittelbaren Umgebung entlehnter Züge ausgestattet. Namentlich die Passionsgeschichte hat an dramatischer Kraft, an pathetischer Stärke gewonnen.

An den Bildern aus dem Leben des h. Franciscus erprobte sich auch Giottos Kunst; in Assisi, wo er seine Laufbahn begann, haben wir die Geburtstätte auch seines Stiles, welcher bis auf Raffael immer höher entwickelt wurde, zu begrüfsen. Aufser Assisi waren namentlich Padua und Florenz Hauptstätten seiner Wirksamkeit. Zu grofsem Vorteile gereichte es ihm, wie so manchem seiner Kunstgenossen, dass er sich in die einzelnen Darstellungskreise durch ihre wiederholte Verkörperung förmlich einleben konnte. Blieben auch die Grundzüge der Komposition unangetastet, so wurden doch die Einzelheiten mit gröfserer Überlegung ausgearbeitet, das Ganze in einen festeren Zusammenhang gebracht. Die Szenen aus dem Leben des h. Franciscus, welche er in der Oberkirche zu Assisi in jungen Jahren gemalt hatte, schilderte er noch einmal in der Kapelle Bardi in S. Croce zu Florenz.

Dem Leben Christi hat er sowohl in der Unterkirche zu Assisi, wie in der Kapelle dell' Arena zu Padua einen reichen Bilderkreis gewidmet. Die letzteren Fresken, ungefähr i. J. 1306, als auch Dante in Padua sich aufhielt, geschaffen, eignen sich sowohl wegen ihres Umfanges (38 Wandbilder) wie wegen ihrer guten Erhaltung vortrefflich, um Giottos künstlerische Natur kennen zu lernen. Beinahe jedes Bild legt Zeugnis dafür ab, wie deutlich Giotto den Anteil jeder Person an der Handlung zu bestimmen, wie sicher er ihre inneren Bewegungen zu zeichnen weifs. Kummervoll und stillbetrübt wandelt der vom Priester zurückgewiesene Joachim auf das Feld zu den Hirten hinaus (*E.* **33**, 6). Innige Zärtlichkeit spricht aus seiner Haltung, als er unter der goldenen Pforte seine Gattin umarmt, und ebenso eindringlich die Mutterliebe aus Annas Bewegung bei der Geburt Maria. Sehnsüchtig streckt die Mutter dem neugeborenen Kinde die

Arme entgegen, das ihr frisch gewickelt von der Wärterin entgegengebracht wird, während andere Frauen den Geschäften der Wochenstube eifrig obliegen. Die allgemeinen Umrisse waren hier und in den meisten anderen Szenen durch die Überlieferung gegeben. Leben in die Komposition, ohne dass er viel an der Gruppierung und Stellung der Figuren änderte, hat erst Giotto durch die wahren Bewegungen, das sprechende Geberdenspiel und einzelne der Natur abgelauschte Züge gebracht. Wie sinnig ist z. B. in dem Tempelgange der Maria (*H.* **99**, 2) der Gedanke, dass er das schüchterne Kind, leise von der Mutter unterstützt, halb die Treppe hinaufgeschoben, darstellt. Auch an Versuchen lebensvoller Charakteristik fehlt es nicht. Den Kellermeister bei der Hochzeit zu Kana stattet er mit einem Schmerbauche aus, dem Judas, der sich von dem Hohenpriester erkaufen lässt, verleiht er ein rechtes Galgengesicht. Ebenso haben die Personifikationen der Tugenden und Laster an den Wandsockeln (grau in grau gemalt) volles Leben empfangen und drücken in der That anschaulich das aus, was die Beischriften verkünden. Grofsartig ist endlich sein Pathos in der Schilderung des Leidens Christi, insbesondere der Kreuzigung. Mit wahrhaft elementarer Gewalt sprechen die Engel in den Lüften ihren Schmerz und ihre Verzweiflung aus. Sie reifsen das Gewand von der Brust, schlagen die Arme auseinander, kreuzen die Hände, sind so ganz bei der Sache und so ehrlich in ihrer Teilnahme, dass man darüber die wenig anmutigen Engelsköpfe und die ungeschickte Flugbewegung völlig vergisst. Die gleichen Vorzüge der Phantasie Giottos, die lebendige Erzählung und klare Motivierung der Seelenvorgänge lernt man auch in den Fresken kennen, welche die beiden Chorkapellen in S. Croce zu Florenz schmücken. In der Kapelle Bardi schilderte er das Leben des h. Franziskus, in der Kapelle Peruzzi malte er Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers (*H.* **99**, 3) und des Evangelisten.

Giotto stand bei seinen Zeitgenossen mit Recht in hohem Ansehen. Die alten Novellisten wissen ein Fülle von charakteristischen Zügen und Anekdoten von ihm zu berichten, so dass seine Persönlichkeit auch bei der Nachwelt in hellem Lichte strahlt. Drei Menschenalter hindurch beherrschte er die florentiner Kunst. Seine zahlreichen Schüler und Nachfolger hatten vollauf zu thun, die Errungenschaften Giottos festzuhalten und nach den verschiedenen Richtungen hin auszunutzen. Ihre Namen und viele ihrer Werke sind wohl bekannt. Zu den tüchtigsten zählen Taddeo Gaddi († 1366) und dessen Sohn Agnolo Gaddi († 1396), Tommaso di Stefano oder Giottino (lebte noch 1369), Bernardo Daddi, Giovanni da Milano, Andrea di Cione oder Orcagna († 1368) und sein Bruder Leonardo, Spinello Aretino († 1410), Niccoló

di Pietro (Gerini) u. a. Sie sind der Mehrzahl nach gut geschulte Meister und besitzen zuweilen besondere Vorzüge. So überragt *Andrea Orcagna* in seinem Paradiesbilde in der Kapelle Strozzi (S. Maria Novella) die Genossen in der Wiedergabe anmutiger Frauen (*H.* **101**, 2), so ist der fleifsige *Spinello,* welcher in S. Miniato das Leben des h. Benedikt malte (*H.* **101**, 3), ein lebendiger Erzähler. Der frische Hauch, welcher aus naiven Chroniken weht, entströmt auch vielen legendarischen Schilderungen. Über Giotto kommt aber im wesentlichen kein Maler des 14. Jahrhunderts hinaus. Es ist bezeichnend und trifft den Kern der Sache, dass man alle florentiner Künstler des „Trecento" als giotteske Schule in der Kunstgeschichte zusammenfasst. Von Giotto haben alle das Beste.

Bei dem grofsen Einflusse, welchen die beiden Orden der Franziskaner und Dominikaner auf die Kunstthätigkeit Italiens im 14. Jahrhundert gewannen, kann es nicht wunder nehmen, dass auch die in beiden Orden gepflegten Gedankenkreise unter den Malern Eingang fanden, zumal dieselben mit der allgemeinen Richtung der Phantasie zusammenstimmten. Schon Dantes göttliche Komödie gewährt der Allegorie einen weiten Raum. Auch in den Dichtungen, welche aus dem Schofse des Franziskanerordens hervorgingen, spielt die Allegorie eine bedeutende Rolle. Sie atmet aber hier einen poetischen Schwung, während den allegorischen Vorstellungen, welche der Dominikanerorden pflegte, ein lehrhaftes Element sich stärker beimischt. Bereits Giotto hatte in der Unterkirche zu Assisi die Ordensgelübde der Keuschheit, Armut und des Gehorsams in allegorischen Schilderungen verherrlicht, und soweit es der Gegenstand gestattete, vornehmlich durch eingestreute Episoden, die Vorgänge lebensvoll zu gestalten versucht. In dem Bilde der Armut z. B. fesseln aufser der mit Recht herb und leidend gefassten Figur der Frau Armut, welche Christus mit dem h. Franciscus vermählt (*H.* **100**, 1), die Knaben, welche nach der Armut schlagen und werfen, der Falkenjäger und Geizhals, welche bei ihrem Trotze verharren, unwillkürlich den Blick. Eine noch breitere, aber zugleich trockenere allegorische Darstellung, nach den Lehren des heiligen Thomas von Aquino, des Hauptheiligen der Dominikanermönche, befindet sich in der sogenannten Spanischen Kapelle im Kreuzgange des Klosters S. Maria Novella zu Florenz. Das grofse Wandbild an der Ostseite der Kapelle zeigt uns zunächst die irdische Kirche (*E.* **30**, 1), Papst und Kaiser mit ihrem Gefolge und die gläubige Gemeinde von Hunden (domini canes) bewacht. Die Predigt und die Bekehrung, die Abwehr der Ketzer (Hunde überfallen Füchse) sind der Gegenstand der Schilderung auf der rechten unteren Hälfte des Bildes, während darüber (*H.* **102**, 1) die im Frieden der

Kirche lebende Menschheit den fröhlichen Reigen anstimmt. Sie hat die Versuchungen der weltlichen Lust und der Sünde (durch die geigespielende Frau, den Mann mit dem Falken, die Frau mit dem Schofshunde angedeutet) überwunden, dem beschaulichen Leben, durch den nachdenkenden Mann symbolisiert, sich gewidmet und schreitet auf dem Wege nach dem Paradiese. An der Altarseite ist das Leben Christi, von der Kreuztragung bis zur Himmelfahrt, gemalt, die einzelnen Szenen nicht gesondert, sondern nach der Sitte der nordischen Kunst durch einen gemeinsamen landschaftlichen Hintergrund verbunden. Die Westwand endlich führt uns den Triumph des Thomas von Aquino vor die Augen. Der Heilige sitzt, von Engeln umschwebt, von Evangelisten und Propheten umgeben, auf einem Throne, als Sieger über die Hauptketzer, welche als Unterworfene zu seinen Füfsen liegen. In einer unteren Reihe, in gotischem Chorgestühl sind die christlichen Tugenden und Wissenschaften, durch historische Persönlichkeiten und (weibliche) allegorische Figuren vertreten, dargestellt (*H.* **100**, 3). Bereits Vasari hat das Verdienst der Erfindung dieser Bilder dem Prior des Dominikanerklosters zugeschrieben. Man sieht es den letzteren auch deutlich genug an, dass die Künstler sich nur mühsam in den spröden Gedankenkreis hineingelebt haben. Das Werk besitzt ein erhebliches kulturgeschichtliches Interesse, als künstlerische Schöpfung steht es hinter den einfachen biblischen und legendarischen Erzählungen beträchtlich zurück.

Ein ungleich anziehenderes allegorisches Bild, von wirklicher Poesie erfüllt, gewährt der Triumph des Todes im Campo Santo zu Pisa. Zahlreiche Maler hatten hier seit 1370 die Wände mit biblischen Geschichten und legendarischen Erzählungen geschmückt, ohne das Werk zu vollenden. Es empfing erst im 15. Jahrhundert durch Benozzo Gozzoli seinen Abschluss. Die von Vasari mitgeteilten Malernamen haben längst mannigfache Berichtigungen erfahren, die an ihre Stelle vorgeschlagenen nicht immer allgemeine Billigung erhalten. Völlig oder doch ziemlich gesichert ist der Anteil des *Pietro di Puccio* (Genesisbilder), des *Andrea da Firenze* und *Antonio Veneziano* (Geschichte des h. Rainer), des *Francesco da Volterra* (Hiob). Auch den *Buonamico Buffalmacco,* dessen wirkliches Leben durch gut erfundene lustige Schwänke fast gänzlich verwischt wurde, müssen wir als Maler im Campo Santo annehmen. Gerade über die hervorragendsten Bilder, wie die Passion, den Triumph des Todes, das Weltgericht, herrscht in bezug auf ihren Ursprung grofse Dunkelheit. An der Stelle Orcagnas, welchem früher auf Vasaris, hier leicht wiegende, Autorität hin der Triumph des Todes zugesprochen wurde, treten jetzt als Bewerber ein unbekannter Pisaner Lokalkünstler, der

Florentiner *Bernardo Daddi* und der Sieneser *Pietro Lorenzetti* auf den Plan. Die Entscheidung ist schwer zu fällen, da in den grofsen alten Fresken die technischen Eigentümlichkeiten und formalen Gewohnheiten der Maler, ihre Handschrift, wie man zu sagen pflegt, nicht so deutlich auftritt, wie in den späteren Tafelbildern. Auch der Umstand, dass in der späteren Zeit des 14. Jahrhunderts die Schulen von Florenz und Siena, anfangs in Mitteln und Zielen völlig getrennt, sich vielfach berühren, muss in die Wagschale gelegt werden. Als Vermutung kann man nur aussprechen, dass der Florentiner Einfluss stärker ist als der Sienesische, Maler daher, in welchen beide Einflüsse sich kreuzen, eher Siena als Florenz entstammen dürften. Jedenfalls ragt unter den älteren Wandgemälden des Campo Santo der Triumph des Todes (*H.* **100**, 2) nach Inhalt und künstlerischer Form hervor. Die Gegensätze weltlicher Lust und friedlich abgezogenen Lebens, das Eingreifen des Todes in die Kreise fröhlichen Genusses, seine dämonische Gewalt werden in dem Bilde versinnlicht. Der heiteren Gesellschaft, die sich im Vordergrunde rechts bei Saitenspiel ergötzt, naht plötzlich das Sensenweib. Was ihr bevorsteht, zeigt die Gruppe in der Mitte, wo über die Toten Gericht gehalten wird. Nur über die Glücklichen, Lebenslustigen übt der Tod seine Gewalt, die Armen und Elenden rufen ihn ungehört. Links im Vordergrunde stöfst eine glänzende Reiterschar plötzlich auf Gerippe in Särgen und erblickt hier Spiegelbilder der eigenen Zukunft. Erschrocken wendet sie sich ab, während die Einsiedler, die Vertreter des beschaulichen Lebens, ruhig und unbesorgt über ihr Schicksal, friedlich ihren Beschäftigungen nachgehen. Der Kampf zwischen Engeln und Teufeln um die Seelen der Abgeschiedenen in den Lüften schliefst die Szene ab.

An der Spitze der altsieneser Schule steht *Duccio di Buoninsegna*, ein jüngerer Zeitgenosse Cimabues, von 1285 bis (?) 1339 thätig. Sein Hauptwerk war der in feierlicher Prozession unter Trompeten- und Paukenschall 1311 nach dem Dome überführte Altar, welcher jetzt zerstückelt an verschiedenen Stellen im Dom zu Siena bewahrt wird. Die Vorderseite stellte eine thronende Madonna oder sog. Majestas (*H.* **99**, 4) in mächtiger Gröfse dar, von Engeln und Heiligen umgeben, die Rückseite erzählte auf 26 Tafeln die Leidensgeschichte Christi. Eine Altarstaffel (Predella) ergänzte die Schilderung des Lebens Christi, durch Szenen aus der Zeit vor und nach der Passion auf 18 kleinen Tafeln. Die Stärke und Schwäche der Schule von Siena klingt bereits in Duccios Werke deutlich an. Ist auch die Komposition des Marienbildes nicht sein Eigentum, diese vielmehr wie die technische, an die Miniaturen erinnernde Ausführung (grünliche Untermalung mit aufgetupften, später sorgsam vertriebenen Lichtern)

in den Grenzen alter Überlieferung gehalten, so verstand er doch durch eine leichte Wendung des Kopfes, durch innigeren Ausdruck die Gestalten neu zu beleben. Besonders die über die Brüstung des Thrones andächtig lauschenden Engel offenbaren den Sinn für die anmutige Einzelerscheinung feiner ausgebildet, als dieses bei Cimabue der Fall ist. Das milde, oft feierlich gestimmte Wesen, welches auch auf die Färbung Einfluss übt, bleibt Eigentum der Sieneser Schule. Aber auch die Schwäche Duccios, die geringere Erzählungskunst, vererbt sich auf die folgenden Geschlechter. In der Schilderung der Passion bleibt Duccio gegen den Florentiner Giotto weit zurück. Er besafs nicht die kraftvolle Persönlichkeit des letzteren; ihm mangelten aber auch die Anregungen, welche das kampfreiche Florentiner Leben der künstlerischen Phantasie gewährte. Am besten gelingt ihm die Schilderung wehmütiger Frauen und von stillem Schmerze erfüllter Gruppen, wie z. B. in dem Predellabilde des grofsen Altars, welches die Grablegung Mariä schildert (*H.* **99**, 5).

Die gleichen Eigenschaften, nur mit gesteigertem Verständnis der Naturformen, lesen wir auch aus den Werken des *Simone Martini* (? 1285—1344) heraus, welcher von Petrarca mit Giotto zusammen an die Spitze der italienischen Malerei gestellt wurde, sich überhaupt der warmen Freundschaft des grofsen Sonettendichters erfreute. Er dankte dem Gönner durch die Ausschmückung dessen Handexemplares Virgils mit einem Titelbilde. Doch giebt diese Miniatur (Ambrosiana in Mailand) nur einen mäfsigen Begriff von Simones Kunst. Ähnlich wie Giotto übte er die letztere in verschiedenen Städten Italiens, in Neapel, Assisi (Leben des h. Martinus in der Unterkirche); sein Leben selbst schloss er in Avignon, wo noch mannigfache Fresken auf ihn zurückgeführt werden. In seiner Vaterstadt Siena besitzt der Palazzo pubblico die hervorragendsten Werke seiner Hand: aufser dem Reiterporträt des Feldherrn Guidoriccio Fogliani, des Siegers über die Florentiner, die grofse Majestas im Ratsaale. Auf einem gotischen Stuhle thront die Madonna mit dem aufrechtstehenden Christkinde im Arm, umgeben von Heiligen, deren acht einen Baldachin über ihr halten, und von Engeln, welche knieend Blumenkörbe überreichen. Hier fesseln gleichfalls die stillanmutigen Frauen- und Engelgestalten das Auge am meisten; doch darf man darüber nicht den Fortschritt in der räumlichen Anordnung, die leisen Anfänge einer freieren Gruppierung übersehen. Aber auch nachdem bei dem nächstfolgenden Geschlechte die erzählende Malerei eine eifrige Pflege gefunden hatte, blieb die Vorliebe für einfache Madonnenschilderungen aufrecht. Die letzteren gewannen mehr durch die gesteigerte Lebendigkeit, als die grofsen erzählenden Wandgemälde durch die feinere Beseelung der Einzelgestalten.

Die thronende Madonna mit Engeln in der Uffizigalerie, von *Pietro Lorenzetti* († um 1350), welcher mit seinem Bruder Ambrogio († um 1348) den besten Malern Sienas beigezählt wird, und dessen thronende Madonna in der Galerie zu Siena, gehören zu den schönsten Leistungen des 14. Jahrhunderts. Das Gleiche kann man nicht von den Wandgemälden behaupten, welche Ambrogio im Palazzo pubblico zu Siena ausführte. Schon das Übermafs der allegorischen Beziehungen schwächt den künstlerischen Eindruck. Die Allegorie, in Florenz und Pisa zur Erläuterung religiöser Vorstellungen verwendet, wird hier in den Dienst der Politik gestellt. In drei grofsen Wandbildern schilderte Ambrogio das gute und schlechte Weltregiment. Die Stadt Siena, durch einen greisen Herrscher mit Szepter und dem Stadtschild symbolisiert, erscheint auf dem einen Bilde (*E.* **34**, 2) in Begleitung der Tugenden, welche dem gesitteten Leben vorstehen sollen. Gefangene werden rechts vorgeführt, links schreiten die städtischen Bürger, mit einer Schnur in den Händen, die von der Gestalt der Concordia festgehalten wird und bis zur Personifikation der Stadt Siena reicht. Über der Figur der Konkordia (Kopf *H.* **100**, 4) thront die Gerechtigkeit mit zwei Engeln, welche Lohn und Strafe austeilen, über der Justitia schwebt die Weisheit. Von dieser geht das Band aus, welches die guten Bürger Sienas vereinigt. Mit der Erfindung der schwerfälligen, durch Verse deutlich gemachten Allegorie hatte der Künstler nichts zu thun; seine Meisterschaft bewährte er in den Einzelgestalten der durch Ebenmaafs, Anmut und Würde ausgezeichneten Tugenden, insbesondere des Friedens und der Gerechtigkeit. Die Fragmente einer Kreuzigung (*H.* **101**, 4 und *E.* **34**, 3) mit überlebensgrofsen Figuren im Seminario (früher Kloster S. Francesco) in Siena entstammen gleichfalls den Händen Ambrogios und weisen auf den Einfluss Giottos auch in der Sieneser Schule hin. Wie lange sich die überlieferte Richtung in Siena erhielt, offenbart das Wandgemälde des *Taddeo Bartoli* in der Kapelle des Palazzo pubblico, welcher 1407 das Leben Mariä wesentlich in der alten Weise schilderte.

Vom Fufse der Alpen bis nach Sizilien hinunter waren Maler im 14. Jahrhundert eifrig beschäftigt. In einzelnen Schulen, z. B. der altumbrischen, entdecken wir bereits jetzt die Keime zu den eigentümlichen Blüten, welche die Malerei hier später trieb. In Rom wurde noch im Anfange des 14. Jahrhunderts die Mosaikmalerei (Tribuna in S. Maria Trastevere, Fassade an S. M. Maggiore) erfolgreich geübt. Einzelne Künstler erfreuten sich weiten Ruhmes. So wurde ein römischer Maler, *Philipp Bisutti* (Rusutti ?) 1305 vom Könige von Frankreich mit einem Jahresgehalt bedacht, *Pietro Cavallini* von Vasari mit reichem Lobe begrüfst. Die Übersiedelung der Päpste nach Avignon brachte aber die künstlerische

Thätigkeit ins Stocken und raubte der Malerei die Möglichkeit stetiger Entwickelung. Bedeutsam erscheint ihr Aufschwung nur dort, wo sie an Giotto sich anlehnte. Das ist in Padua der Fall. *Altichiero da Zevio* aus Verona begann 1376 die Kapelle S. Felice im Santo mit Fresken zu schmücken und setzte das Werk hier und in der Kapelle S. Giorgio in Gemeinschaft mit einem gewissen Jacopo d'Avanzo fort. Gegenstand der Schilderung war das Leben Christi, die Legende der hh. Felix, Georg (*H.* **101**, 1), Lucia und Katharina. Die Künstler kommen Giotto im Verständnis der Bewegungen, des Ausdruckes und in der Kunst lebendiger Schilderung ganz nahe, überragen aber ihn, wie alle Zeitgenossen, durch die Schönheit und Kraft der Färbung. Ob sich hier vielleicht schon die koloristische Richtung vorbereitete, welche nachmals in Oberitalien ihre beste Heimat fand?

2. Das 15. Jahrhundert (Frührenaissance).

a. Architektur.

Auf dem Umwege über Frankreich empfingen wir den Taufnamen für das glänzendste Zeitalter der italienischen Kunst. Doch verstanden die Italiener unter dem „rinascimento“ zunächst nur den allgemeinen Aufschwung der Kunst im Gegensatze zum barbarischen Mittelalter, während wir mit der „Renaissance“ einen besonderen Nebenbegriff verknüpfen, an die Wiedergeburt der antiken Kunst denken. So gefasst, verleitet der Name leicht zu dem Missverständnisse, als ob die italienischen Künstler schon im 15. Jahrhundert eine unmittelbare und vollkommene Anlehnung an die Antike sich zum Ziele gesetzt hätten. Das war bekanntlich nicht der Fall. Sie verehrten das klassische, namentlich das ihnen allein näher bekannte römische Altertum als Heroenzeitalter und empfahlen es für die gesammte Bildung als Muster. In erster Linie strebten sie in ihren Werken aber die lebendige Naturwahrheit an. Es verdient Beachtung, dass nicht die Städte, in welchen die Trümmer der antiken Welt am reichsten zu Tage lagen, sondern Florenz die wahre Geburtsstätte der Renaissancekunst bildet, wo das kräftigste Leben sich regte, die Gegenwart vollauf alle Gemüter beschäftigte und alle Interessen in Anspruch nahm. Aber freilich die einfache Naturwahrheit genügte allgemach nicht. Auf die Wiedergabe einer auserlesenen, vollkommenen Natur war das Augenmerk gerichtet. Da trat nun die Antike berichtigend und ergänzend hinzu. Die Italiener erblickten in ihr nicht den idealen Gegensatz zur wirklichen Natur, sondern erfreuten sich an der vollkommenen Lebendigkeit ihrer Schilderungen. Ihr Auge hätte aber sehr stumpf sein müssen, wenn sie

nicht auch den Zug der Schönheit, welcher die antiken Werke auszeichnet, wahrgenommen hätten. Vor allem zeigten sie sich für das Maafsvolle und Harmonische in den alten Schöpfungen empfänglich und entdeckten darin die höchste Schönheit.

Wir lesen das Streben nach voller Lebendigkeit und nach harmonischen Verhältnissen nicht nur aus den Kunstwerken des 15. Jahrhunderts heraus; wir besitzen auch vollgültige Zeugnisse dafür, dass den Italienern diese Ziele klar und bewusst vorschwebten. Einer der gröfsten Künstler Italiens, welcher mit Recht als der Vorläufer Leonardos gerühmt und wegen der Allseitigkeit seines Wesens gepriesen wird, *Leo Battista Alberti* (1404 bis 1472), hat in seinen Schriften ein förmliches ästhetisches Glaubensbekenntnis niedergelegt. Wie alle Helden der Renaissancezeit war er, was er lehrte. Eifrig erspähte er die mannigfachen Lebensregungen und Formen der Natur; flammende Begeisterung weckten in ihm die verschiedenartigen Reize der Naturwesen, der Pflanzen sowohl wie der Tiere und vor allem des Menschen; dabei war er aber stets bedacht, alles Einseitige und Übertriebene zu vermeiden, seine Persönlichkeit harmonisch auszubilden. Gerade so empfahl er den Künstlern die Natur als die beste Lehrmeisterin; er drang auf fleifsiges Naturstudium und hob als die erste Bedingung eines wirksamen Kunstwerkes die Wahrheit hervor. Vor allem aber predigte er die Harmonie der Verhältnisse. „Die Schönheit ist ein gewisser Zusammenklang, die Harmonie der einzelnen Teile und Glieder, so dass ohne Schaden nichts hinzugefügt, nichts weggenommen werden kann.“ Diese Definition erschöpft nicht das Wesen der Schönheit, liefert uns aber den Schlüssel zum Verständnis der Renaissancekunst.

Grofse und neue Aufgaben werden dem Künstler gestellt. Die Tradition hört auf, sein Wegweiser zu sein. Sie bietet ihm noch vorwiegend die Gegenstände der Darstellung, sie kann ihm aber nicht den scharfen Blick für die ganze Erscheinungswelt, ihr Auftreten, ihre Formen geben, sie kann ihn nicht die Harmonie der Verhältnisse lehren. Aus sich heraus, aus seiner individuellen Natur muss er die ihn leitenden Grundsätze schöpfen, mit seiner Persönlichkeit für das Werk eintreten. So gewinnt die letztere eine ganz andere Bedeutung, als in den Jahrhunderten des Mittelalters. Aus dem Werke spricht jetzt zunächst der Künstler; ein gewisses subjektives Gepräge, welches nur aus der besonderen Natur des schaffenden Baumeisters, Bildhauers oder Malers erklärt werden kann, haftet den künstlerischen Schöpfungen an. Dieses neue Verhältnis drückt sich schon äufserlich dadurch aus, dass die Kunstgeschichte die Gestalt einer Künstlergeschichte annimmt, den Biographieen der einzelnen Künstler fortan der weiteste Raum gegönnt wird.

Der grofsartige Umschwung im italienischen Kunstleben offenbart sich in der Architektur zwar nicht früher, aber selbst für das Laienauge viel deutlicher als in den anderen Künsten. Den festen Schritt dankt sie der günstigen Stimmung der Zeit. Sind doch „Bauten und Bücher“ die Leidenschaft der Renaissance gewesen. Am frühesten und kräftigsten wird von der neuen Strömung das Grenzgebiet zwischen Architektur und Plastik, die dekorative Kunst berührt. Hier kamen die Studien nach den antik-römischen Werken am besten zur Geltung. Denn die Einzelglieder der letzteren regten zunächst die Phantasie mehr an, als die ganzen Anlagen. Das antiquarische Studium wurde zwar nicht allein von Gelehrten, sondern auch von Künstlern eifrig betrieben; die Aufnahme der Ruinen Roms, die Versuche, dieselben zu einem Gesamtbilde zusammenzufassen, beschäftigten zahlreiche Architekten von Francesco di Giorgio bis auf Raffael und Antonio da San Gallo. Die Baupraxis entlehnte aber in der ersten Zeit von einzelnen Gesimsen, Kapitälen, Pilastern, Wandfüllungen die brauchbaren Muster. Die Bauaufgaben: Kirchen, Paläste, verlangten ein selbständiges Vorgehen der Architekten und schränkten die Nachbildung der Antike auf die Einzelglieder und die Dekoration ein. Nicht minder wichtig als diese Durchdringung des Details durch antike Elemente erscheint die der Antike abgelauschte Reinheit und Schönheit der Maafsverhältnisse. Auf der Harmonie der Maafse, auf den schönen Kontrasten beruht eine wesentliche Wirkung der Renaissancebauten; durch die Betonung des Rhythmus der Verhältnisse, die feine Abstufung der einzelnen Teile, das Gleichgewicht derselben zeichnen sie sich insbesondere vor den mittelalterlichen Werken aus. Hierin und in der künstlerischen Durchbildung des Details liegt der Hauptreiz der Renaissancearchitektur. Ob dieser Reiz voll und ungetrübt vom Beschauer empfunden, ob die Doppelaufgabe glücklich gelöst wird, das hängt in erster Linie von der Persönlichkeit des Architekten ab. In der Regel bietet ihm die Antike nur die Anregungen, welche er selbständig weiter entwickeln muss. Bei den Säulen- und Pilasterkapitälen z. B. (*H.* **76**, 9; **80**, 5—7) bildet das korinthische einblättrige Kapitäl den Ausgangspunkt für die mannigfachen, immer zierlichen, zuweilen allerdings unorganischen Formen der Renaissance. Aber selbst in den Fällen, in welchen ein Bauglied unmittelbar aus der römischen Kunst herübergenommen ist, wie bei dem Kranzgesims am Palaste Strozzi in Florenz, passte der Architekt (Cronaca) erst die Gröfse desselben dem neuen Werke sorgfältig an. Wenn man hört, wie eingehend einzelne Fragen geprüft werden, ob z. B. das Kranzgesims als Abschluss des obersten Stockwerkes oder als Krönung des ganzes Baues zu fassen sei, so stärkt das die Überzeugung, dass den Renaissancekünstlern die Wahl der richtigen Maafse und

Verhältnisse am meisten am Herzen lag. Es währte lange, ehe darüber feste Grundsätze sich einbürgerten. In der Frührenaissance überwiegt noch meistens der dekorative Reichtum den organischen Aufbau; auf den Schmuck der Einzelglieder muss daher das Auge besonders achten. Die Behandlung der Pilaster als Rahmen mit vortretenden Rändern und vertieften Feldern ist besonders charakteristisch. Die inneren Füllungen mit Rankenwerk zu schmücken (*H.* **80**, 3, 4; **82**, 1), verstanden die Meister der Frührenaissance am besten. Es hält nicht schwer, wenn man den Schwung der Linien, den feinen Fluss derselben, die Zeichnung der Blätter und Ranken, wie sie sich ineinander verflechten und dennoch stetig weiter entwickeln, genau verfolgt, den Charakter der Renaissance nach dieser Seite sicher zu erfassen. Dagegen kann aus blofsen Nachbildungen die andere Seite der Renaissancearchitektur, die hochgesteigerte Kunst harmonischer Verhältnisse und schöner Maafse kaum verstanden werden. Der Anblick der Originalwerke giebt erst den Schlüssel zu vollkommenem Verständnis.

Bahnbrechend wirkte der Florentiner Baumeister *Filippo Brunellesco* (1377—1446), gleich Giotto nicht ansehnlich von Gestalt, aber von mächtigem Geiste, in vielen Wissenschaften und Künsten zu Hause, durch wiederholten Aufenthalt in Rom mit der antiken Architektur vertraut, bei hochfliegender Phantasie auch in technischer Hinsicht ein Meister. Bei dem Hauptwerke seines Lebens, der florentiner Domkuppel (*H.* **71**, 1), war er allerdings an den älteren Bau gebunden, seine Thätigkeit, da der hohe Cylinder oder Tambour bereits seit 1367 im Plane lag, auf die technische Durchführung der Spitzkuppel und den Entwurf der Laterne beschränkt. Aber schon der erfinderische Sinn, welchen er bei dem Kuppelbaue kundgab, deutet eine kräftige Persönlichkeit, wie sie die Renaissance zu schaffen liebte, an. Vollends die flammende Begeisterung Brunellescos und des ganzen florentiner Volkes gerade für einen Kuppelbau enthüllt uns das Ideal, welches der Bauphantasie vorschwebte. Der Norden schwärmte für kühn zum Himmel emporragende Türme, die Augen der Italiener entzückte die schön geschwungene Kuppel. Die Herrlichkeit des Pantheons wurde selbst im tiefsten Mittelalter angestaunt und als ein Weltwunder gepriesen. Jetzt, da sich der Blick der Antike wieder zuwandte, gewann der Kuppelbau geradezu eine ideale Bedeutung. Mit Vorliebe verwenden die Maler Kuppelbauten als Schmuck ihrer Hintergründe; sie galten den Medailleuren und Bildhauern schlechthin als der Typus einer schönen Baukunst und schwebten den Architekten als höchstes Ziel vor, wenn sie unbekümmert um die materiellen Bedingungen eines Baues in Zeichnungen ihrer Phantasie freien Lauf liefsen. In der Wirklichkeit konnten sie den

neuen Gedanken nur zunächst bei kleineren Werken Ausdruck geben. So schuf Brunellesco die nur über die Fundamente hinausgerückte Kirche degli Angeli als einen achtseitigen Kuppelraum mit Kapellen und Nischen in der Aufsenmauer (*H.* **71**, 3). In der Form eines Zentralbaues entwarf er die reizende Familienkapelle der Pazzi im Klosterhofe von S. Croce (*H.* **71**, 2). Eine Vorhalle, von sechs Säulen getragen, mit Tonnengewölben eingedeckt, führt in das Innere, dessen mittlerer Raum mit einer flachen Rundkuppel gedeckt ist. In ähnlicher Art verfuhr Brunellesco bei dem Baue (1428) der Sakristei von S. Lorenzo, wo sich über dem Quadrat eine polygone Kuppel erhebt (*H.* **71**, 5). Die Kirche S. Lorenzo (*H.* **71**, 4) und die (erst nach seinem Tode ausgeführte) Kirche S. Spirito (*H.* **72**, 7) behielten aber die überlieferte Basilikenform. Doch gab er in S. Lorenzo den Einzelgliedern mit bewusster Absicht einen antiken Charakter, setzte auf die Säulen die ihnen zugehörigen Gebälkstücke und führte auch aufsen am Oberschiff das römische Gebälke durch. Die Baubewegung auf kirchlichem Gebiete war bei der Fülle älterer Anlagen in Florenz nicht so reich, wie im Kreise der Palastarchitektur. In der Zeit von 1450—1478 wurden hier nicht weniger als dreifsig Paläste errichtet. Die Baumeister hatten nicht immer freie Hand. Das traditionelle toskanische Steinhaus, wehrhaft und trotzig in seinem Wesen, nach aufsen so abgeschlossen wie möglich, liefs sich nicht gleich beseitigen. So blieb es denn auch jetzt noch bei den an der Vorderseite roh behauenen Quadern, der sogen. Rustica (*H.* **76**, 1), bei der Gliederung des Baues einfach durch Abstufung der Höhe der Stockwerke, bei der starken Betonung der festen Mauerteile, so dafs im Erdgeschosse die Thür- und Fensteröffnungen zurücktreten und auch in den oberen Stockwerken die im Halbkreise geschlossenen Fenster in weiten Abständen angeordnet werden. An die Stelle der Zinnen trat das Kranzgesims; doch hat sich auch das weit vorspringende Sparrendach erhalten. Der Pittipalast, von Brunellesco entworfen, nach Vasari von *Luca Fancelli* (1430—1492), also erst nach Brunellescos Tode ausgeführt, übrigens anfangs nur, wie alte Holzschnitte zeigen, auf den mittleren Teil eingeschränkt, dann der Palast Riccardi, von *Michelozzo di Bartolomeo* (1396?—1472), dem thätigsten Architekten in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, für Cosimo Medici erbaut, der Palast Strozzi (*H.* **76**, 2), von *Benedetto da Majano* 1489 begonnen, sind die hervorragendsten Beispiele des florentiner Rusticastiles. Unabhängiger von dem Herkommen, als bei dem Fassadenbaue, bewegten sich die Architekten in der Anlage der Höfe (*H.* **76**, 3; *E.* **36**, 4), wo die Kenntnis der antiken Säulenordnungen und die Zierlust zu voller Geltung gelangten. Schon abgeschliffener, zierlicher erscheint der altflorentinische Palastbau in dem Palazzo

Guadagni (*H.* **76**, 4), einem Werke des *Cronaca* (1454—1509), welcher auch am Palast Strozzi thätig war. Die Quadern dienen vorwiegend als Einfassung, eine offene Säulenhalle mit vorspringendem Dache schliesft den Bau ab. Ein neues Element kam durch die Verwendung der Pilaster als vertikalen Trennungsgliedes der Fassaden in die florentiner Architektur. Wir bemerken Pilaster in Verbindung mit Rustica zuerst am Palazzo Rucellai (*H.* **77**, 1), dessen Entwurf auf den gröfsten Kunsttheoretiker des Quattrocento, auf *Leo Battista Alberti* (1404—1472), zurückgeführt wird. Eine ähnliche Fassade besitzt der von *Bernardo Rossellino* entworfene Palazzo Piccolomini (*H.* **77**, 4) in Pienza, der Heimat des Papstes Pius II. (Äneas Sylvius), die von diesem mit einer Reihe stattlicher Bauten bedacht wurde. Rossellino gilt daher auch vielfach als der Schöpfer der Rucellaifassade, ähnlich wie auch von der Fassade der Kirche S. Maria novella (*H.* **71**, 6) behauptet wird, dass sie nicht von Alberti, sondern von *Giovanni Bettini* oder *Bertini* herrühre. Die Marmortäfelung (Inkrustation) geht auf ältere Sitten zurück; neu ist der Ersatz der Halbgiebel durch Voluten zur Vermittelung des hohen Mittelgiebels mit den breiteren unteren Stockwerken. Mustergültig für den Stil der Frührenaissance erscheint das mittlere Portal (*H.* **81**, 1) von kannelierten Pfeilern, kassetierten Bogen und korinthischen Säulen eingefasst. Dieses Portal wenigstens dürfte ein Werk Albertis sein, natürlich nur in der Zeichnung, nicht in der Ausführung. Es scheint überhaupt, dass Leo Battista Alberti, welcher erst in seinen späteren Lebensjahren als Baumeister auftritt, die technische Leitung der von ihm entworfenen Werke regelmäfsig anderen Kräften überliefs. Das mindert nicht seinen Ruhm, da sich dieser vornehmlich auf die Erweckung neuer Baugedanken gründet. An der (nicht vollendeten) Fassade der Kirche S. Francesco in Rimini, eines älteren Baues, welcher im Inneren eine neue Dekoration, vielleicht unter Albertis Leitung, empfing (*E.* **37**, 3), begnügte er sich nicht mit der Übernahme einzelner antiker Glieder, sondern versuchte der Fronte als einem geschlossenen Ganzen ein antikes Ansehen zu geben (*H.* **72**, 1). Der kleinen Kapelle in S. Pancrazio in Florenz, mit dem heiligen Grabe, verlieh er die Gestalt einer winzigen einschiffigen Basilika; die kannelierten korinthischen Pfeiler tragen ein streng antikes Gebälke, auf welchem eine kleine, von Säulen getragene Kuppel ruht (*H.* **71**, 7). In Mantua, wo er sich 1459 aufhielt, entwarf er den Plan zur Kirche S. Sebastiano in Form eines griechischen Kreuzes; die Kirche S. Andrea (*H.* **72**, 2, 3) dachte er mit einer grofsen Kuppel zu krönen, die Fassade komponierte er in bewusstem Anschlusse an die Antike als Tempelfronte. Durch Alberti gewann die Antike eine gesteigerte Bedeutung für die Renaissance, das Bauideal der

letzteren, die einschiffige, kreuzförmige Kuppelkirche, eine greifbare Gestalt. Es ist seitdem nicht wieder aus der Phantasie der Renaissancekünstler geschwunden, wurde nach Alberti zunächst von dem Brüderpaare *Giuliano* (1445—1516) und *Antonio d. ä. da San Gallo* (1455—1534) festgehalten. Von Giuliano rührt die Kirche der Madonna delle Carceri in Prato (*H.* **72**, 6), im griechischen Kreuze mit Kuppel und farbiger, glasierter Friesdekoration, her. Auch die zierliche achteckige Sakristei von S. Spirito in Florenz (*H.* **73**, 2) wird ihm zugeschrieben. In noch reicherer Entwickelung des Grundrisses und der Kuppelform schuf sodann Antonio die Hauptkirche in Montepulciano (*H.* **72**, 4, 5), welche aber schon in das nächste Jahrhundert (1518) fällt, nur in der Dekoration an die Frührenaissance erinnert.

Verwandt mit Florenz, wie in so vielen anderen Beziehungen, ist Siena es auch in seinen Palastbauten; von Siena und Florenz, den beiden Hauptorten toskanischer Kunst, ist wieder Pienza abhängig, wo insbesondere *Bernardo di Matteo*, gen. *Rossellino* eine reiche Thätigkeit als Baumeister des Papstes Pius II. entfaltete. Der Dom (*H.* **71**, 8, 9) zeigt im Inneren drei gleich hohe Schiffe, die offenbar aus Deutschland eingeführte Hallenform, wo sie Äneas Sylvius öfter erblickt haben mochte, an der Fassade aber schon wieder eine italienische, klare und sichere Gliederung des Giebelbaues durch durchgehende Pilaster. Nur der Aufriss des Domes übt einen fremdartigen Eindruck. Sonst prägt sich in den Schöpfungen Pius' II.: im Bischofspalaste, Palazzo del Pretorio (*E.* **35**, 3) und Pal. Piccolomini der echte nationale Stil, wie er sich um die Mitte des Jahrhunderts ausgebildet hatte, trefflich aus.

Seit dem Pontifikate Nikolaus' V. regt sich auch in Rom die Bauthätigkeit. Wäre es nach den Wünschen dieses „Humanisten auf dem päpstlichen Throne" gegangen, so hätte Rom schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts alle Städte Italiens an monumentaler Pracht überragt. Der Papst wollte die Peterskirche umbauen, den Vatikan erweitern, er dachte daran, einen neuen Stadtteil von der Engelsburg bis zur Peterskirche zu schaffen. Noch versagten die Mittel, um so grofsartige Pläne auszuführen. Mit Florenz verglichen erscheint die Bauthätigkeit in Rom von Nikolaus V. bis Sixtus IV. ziemlich dürftig. Fremde Kräfte werden in der Regel herangezogen. Bald kürzer, bald länger verweilen toskanische Architekten, oft nur als Scarpellini bezeichnet, in Rom, um die Pläne der Päpste auszuführen, so, aufser Bernardo Rossellino, ein anderer Bernardo (di Lorenzo), Giacomo da Pietrasanta, Giovannino de' Dolci u. a. Sie wurden sowohl bei dem Kirchenbaue, wie bei dem Palastbaue (Pal. S. Marco) und bei der Anlage von Fortifikationen beschäftigt. Von den Kirchen und Kirchenfassaden (S. Agostino, S. Maria del popolo, S. Pietro in vincoli

u. a.) übt keine einzige einen bedeutenden Eindruck und spricht einen neuen Gedanken aus. Das hervorragendste Werk bleibt der von Papst Paul II. begonnene Palast, unter dem Namen Pal. di Venezia bekannt. Das Äufsere (ohne Rustica) wirkt durch die einfach grofsen Verhältnisse, im Hofe sind unmittelbare Einflüsse der römischen Bauten (Kolosseum) nachweisbar. Als schönste Fürstenwohnung galt aber den Zeitgenossen kein florentiner oder römischer Palast, sondern das Schloss von Urbino, äufserlich einer mittelalterlichen Burg verwandt, im Schlosshofe (*H.* **77**, 2) und in der inneren Dekoration von scharf ausgeprägtem und glänzend entwickeltem Renaissancecharakter.

In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts geht Florenz und weiterhin Toskana allen anderen Landschaften Italiens an Kunsteifer und Raschheit der Entwickelung voran; in der zweiten Hälfte stellt sich bereits ein vollständiges Gleichgewicht her, und mehrere Provinzen Italiens stehen nahezu auf gleicher Linie mit Florenz. So namentlich Oberitalien, wohin zwar auch florentinische Einflüsse (Michelozzo) reichen, welches aber dennoch im ganzen eine grofse Selbständigkeit bewahrt. Eine reiche Bauthätigkeit offenbart Mailand unter der Herrschaft des Lodovico Moro. Gemeinhin wird mit derselben der Name *Bramante's* verknüpft, der im Jahre 1472 als Ingenieur nach Mailand kam und hier über zwei Jahrzehnte verweilte. Bramantes wahre Gröfse lernt man aber erst aus seinen römischen Werken kennen. Was er in Mailand schuf, wird am besten als Vorbereitung auf seine, wenn auch kurze, doch glänzende römische Laufbahn gefasst und im Zusammenhange mit dieser geschildert. Schwieriger ist die Lösung der Frage, welchen Umfang sein unmittelbarer oder mittelbarer Einfluss auf die lombardische Architektur besitzt, wer von den vielen Architekten in Oberitalien zu seinen Schülern gerechnet werden muss. Gewiss richteten sich die Augen der Fachgenossen auf den hervorragenden Mann und wurde sein Beispiel für viele maafsgebend. Und ebenso gewiss darf man annehmen, dass bei den Bauten, welche der Herzog selbst ausführen liefs, sein Rat in Anspruch genommen wurde. Minder sicher ist, ob er seine Dienste auch anderen Bauherren, z. B. Klöstern, widmen konnte und ob er im stande war, die hier herrschenden Traditionen zu durchbrechen. Der Zweifel regt sich um so stärker, als Bramante in der Lombardei, nach den ihm zugeschriebenen Werken zu schliefsen, keinen geschlossenen Stil entwickelte, mehr durch die feine Zeichnung der Glieder, die gröfsere Harmonie der Verhältnisse, die vornehme Einfachheit der Anordnung der einzelnen Teile, als durch neue Formen wirkte. Jedenfalls darf der Einfluss des landesüblichen Materials, des Backsteines, nicht zu gering angeschlagen werden. Auf ihn lassen sich viele gemeinsame und nicht un-

wichtige Züge der lombardischen Renaissance zwanglos zurückführen. Der Pfeilerbau herrscht vor, die Kreislinie und die Halbkreislinie wird bei der Bildung der Grundrisse gern angewendet, die Dekoration mit Hilfe der Farbe durchgeführt, der Polychromie eine reiche Stätte gegönnt. Auch die Kuppel, zunächst die polygone, flachgedeckte, ist diesem Stile nicht fremd. Als ein gutes Beispiel lombardischen Backsteinbaues darf die Kirche S. Maria della Croce bei Crema (*H.* **73**, 3, 4), innen achteckig, aufsen rund und mit Vorbauten, gelten. Das Prachtwerk der lombardischen Renaissance bleibt die Fassade der Karthause bei Pavia (*H.* **73**, 5), weniger durch die Kunst der Konstruktion, als durch den Reichtum der üppigsten Marmordekoration ausgezeichnet, so dass die Architektur nur als der Hintergrund für den plastischen Schmuck erscheint. *Giovan Antonio Amadeo* hat an der Ausführung des Entwurfes den gröfsten Anteil. Wesentlich verschiedene Baugruppen, durch reiche Bemalung der Bauglieder ausgezeichnet, lernen wir in Parma und Piacenza und dann wieder in Ferrara kennen. Die Kirche S. Francesco in Ferrara (*H.* **72**, 8, 9), von *Pietro Benvenuti* 1494 begonnen, geht auf den Typus der Säulenbasiliken zurück, zeigt aber alle Teile mit niedrigen Kuppelgewölben bedeckt und reiht den Seitenschiffen noch Kapellen an. Auch hier spielt die dekorative Malerei eine grofse Rolle. Sie gehört der neuen Kunstweise an, während im Grundriss die so mächtig im 14. Jahrhundert flutende Bauströmung sich noch bemerkbar macht. Nicht wegen seines künstlerischen Wertes oder seiner dekorativen Pracht muss noch ein Bauwerk Oberitaliens hervorgehoben werden: der Turiner Dom. Nur geringe Schönheit kann man der Fassade desselben (*E.* **36**, 3) nachrühmen; doch verdient sie Beachtung, weil Formen und Gliederung häufig (z. B. in Rom) wiederkehren und für kleinere Kirchen geradezu typisch wurden. Die Übereinstimmung der römischen Kirchen (S. M. del popolo u. s. w.) mit dem Turiner Dome berechtigt zu dem Glauben, dass der Erbauer des letzteren, Amadeo di Francesco da Settignano (1430 bis 1501), auch *Meo del Càprino* genannt, die ersteren errichtete. Früher wurden sie dem *Baccio Pontelli* (1450—? 1492) aus Florenz, der in Urbino thätig war, unter Papst Sixtus IV. und Innocenz VIII. seit 1481 als Militäringenieur in Cività vecchia verwendet wurde, zugeschrieben.

Wie für den Kirchenbau, so ist Oberitalien auch für den Palastbau eine reiche Pflegstätte geworden. In Bologna wurde in dem üblichen Materiale (Backstein) und in der hergebrachten Weise (das Erdgeschoss als offene Halle behandelt) eine Reihe von Palästen (*H.* **77**, 3) im Laufe des 15. Jahrhunderts errichtet. Man darf keine strenge Gliederung nach antiken Motiven erwarten, auch keine grofse Mannigfaltigkeit in der Anlage suchen. Dagegen

wird das Auge oft durch den reichen Fenster- und Bogenschmuck erfreut und die Phantasie, indem sie die Einrichtung dieser Bauten mit dem Volksleben in Verbindung bringt, angenehm angeregt. Auch die Kommunalbauten, der Stolz der lombardischen Städte im Mittelalter, erscheinen in der Renaissanceperiode glänzend vertreten. Sie imponieren nicht durch Gröfse und Ausdehnung, behalten ihren alten Charakter mit der offenen Halle im Erdgeschosse bei, steigern aber durch die Fülle und die Zierlichkeit der Dekoration die heitere Wirkung. Der Palazzo communale in Brescia (*H.* **77**, 5), wie die Loggia del Consiglio in Verona (*H.* **82**, 3) fallen zwar schon in das 16. Jahrhundert; ihrer ganzen Natur nach, in der Behandlung der Pfeiler und Wandfelder, gehören sie noch zu den Schöpfungen der Frührenaissance. Dahin weist sie auch die Vorliebe für aufgemalte Ornamente. Die Veroneser Loggia ist ein Werk des *Fra Giocondo* (c. 1435—1514), des vielgereisten und vielkundigen Mannes, für dessen unendlichen Thätigkeitstrieb die Vaterstadt zu enge Schranken besafs.

Die venetianische Architektur des 15. Jahrhunderts kann so wenig wie die frühere und spätere die durch Bodenbeschaffenheit und Sitte bedingte Eigentümlichkeit aufgeben. Nur das dekorative Gerüste wird der Renaissance entlehnt und der überlieferten Konstruktion angepasst. Mit besonderer Vorliebe pflegt man die Inkrustation, belegt die Flächen mit bunten Steinscheiben, füllt die Pilaster mit Arabesken aus. Der venetianische Renaissancestil verdient eher den Namen einer Felder- als einer Gliederarchitektur. Die Kraft oder die Schönheit der Bauglieder bestimmt nicht die Wirkung des Werkes, welche vielmehr wesentlich auf dem farbigen Reiz der mannigfachen Felder, auf dem Reichtum des Flächenornamentes beruht. Der Name einer Künstlerkolonie kehrt in der venetianer Baugeschichte des 15. Jahrhunderts regelmäfsig wieder, jener der *Lombardi,* unter welchen man einen Martino und Moro Lombardo, einen Pietro, Antonio, Tullio u. a. unterscheidet. Doch hält es schwer, den Anteil der verschiedenen Künstler an den einzelnen Schöpfungen fest zu begrenzen. Die zierlichste Schöpfung der venetianischen Frührenaissance ist unstreitig die Kirche S. Maria de' Miracoli (*H.* **73**, 6). In ganz bescheidenen Verhältnissen, einschffig mit quadratischem Chore, errichtet, entzückt sie das Auge durch den malerischen Schmuck der Fassade und den dekorativen Glanz des Chores. Pilaster fassen an der Fassade die mit buntfarbigen Kreuzen, Rechtecken belegten Felder ein, sie tragen im unteren Stockwerke ein gerades Gesimse, schliefsen sich oben zu Bogen zusammen, über welchen sich der in Venedig so sehr beliebte (Scuola S. Marco u. a.), aus Byzanz stammende halbkreisförmige Giebel erhebt. Demselben Meister: Pietro Lombardo, welcher 1480 die Kirche S. M. de'

Miracoli begonnen haben soll, wird auch der Palast Vendramin Calergi (*H.* **76**, 8) zugeschrieben. Nur im unteren Stockwerk prägt sich die übliche Dreiteilung in Mittelbau und zwei Flügel deutlicher aus, die oberen Geschosse werden durch kannelierte Säulen gegliedert, zwischen welchen mächtige Rundbogenfenster sich ausbreiten. Minder gelungen als die Paläste, deren schmale Fronten sich trefflich zu dekorativer Bekleidung eignen, erscheinen die grofsen monumentalen Werke. Die Hofarchitektur im Dogenpalaste, ein Werk des *Antonio Rizzo* oder *Bregno* und des *Antonio Scarpagnino*, nur an einer Seite vollendet (*E.* **36**, 1), noch mit Spitzbogen im ersten Stockwerke, zeigt weder Einheit in der Anlage noch Folgerichtigkeit in der Gliederung, wird aber ihren reichen Effekt schon durch die grofsen historischen Erinnerungen, die sich an den Bau knüpfen, stets bewähren.

Die venetianische, ja die ganze oberitalienische Architektur, wenn wir von den Bramantebauten absehen, wird erst durch die reiche Dekoration bedeutsam. Diese lässt nicht allein die oft dürftige Gliederung vergessen, sondern übt auch an sich einen grofsen Reiz. Man weifs häufig nicht, wo der Architekt aufhört und der Bildhauer beginnt, ob das Werk dem Kreise der Baukunst oder jenem der Plastik mit gröfserem Rechte einverleibt werden soll. Solche Prachtthore, vollständig mit Reliefs übersponnen, wie das nördliche Seitenportal des Domes zu Como oder das (nach dem Louvre übertragene) Thor des Pal. Stanga in Cremona, finden in Mittelitalien nicht ihres gleichen. Unerschöpflich ist die Phantasie der Oberitaliener in der Erfindung ornamentaler Motive, um die Pilaster zu füllen, die Gesimse zu beleben. Gern wird noch die Wirkung durch die Farbe erhöht. So deutet schon die Architektur des 15. Jahrhunderts die Richtung an, welche die farbenreiche oberitalienische Kunst im folgenden Zeitalter einschlägt. Diese dekorative Kunst hat aber noch eine besondere historische Bedeutung. Sie war die Schatzkammer, aus welcher die deutschen Künstler, Maler, Bildhauer und Ornamentisten der Renaissancezeit ihre Anregungen unermüdlich holten.

b. Skulptur.

Ein scharfer Einschnitt scheidet, wenn wir dem Biographen der italienischen Künstler folgen, auf dem Gebiete der Plastik die Renaissance von der mittelalterlichen Kunstweise. Vasari erzählt ausführlich von dem Wettstreite, welchen 1401 die besten Künstler von Florenz anstellten, als es galt, die zweite Thür des städtischen Heiligtums, des Baptisteriums, mit Bronzereliefs zu schmücken. Als Probebild war das Opfer Isaaks ausersehen

worden. Haben sich auch nicht alle Probestücke erhalten, so wurden wenigstens die beiden Arbeiten, zwischen welchen den Richtern die Wahl schwer fiel, vor der Zerstörung gerettet. Sie sind im Museo nazionale aufgestellt (*H.* **87**, 4, 5) und entstammen den Händen Brunellescos und Lorenzo Ghibertis (1378 bis 1455), der aus dem Wettstreite als Sieger hervorging und vom Jahre 1403—1424 die Pfortenreliefs mit Darstellungen aus dem neuen Testamente und den Bildern der Evangelisten und Kirchenväter (*H.* **87**, 3, 6) arbeitete.

Ghibertis Bronzethüre, sowie die zahlreichen Statuen aufsen an Or San Michele sind der augenfällige Wendepunkt in der Geschichte der italienischen Plastik. Nicht die Anlehnung an die Antike ist das Neue, was in dieselbe hineingebracht wird. Die Antike wird vorwiegend im dekorativen Beiwerke, zuweilen in Gewandmotiven nachgeahmt. Epochemachend wirkt die unmittelbare und reiche Lebendigkeit in der Schilderung. Sie setzt genaues Naturstudium voraus, sie verleiht den Köpfen und Gestalten ein porträtartiges Gepräge, sie geht auf besonderen Ausdruck, verständliche und richtige Bewegungen aus und sammelt gern die Einzelzüge zu einem geschlossenen Charakter. Über die energische Wiedergabe eines innerlich bewegten Lebens tritt zuweilen die Anmut und Schönheit der Erscheinung zurück. Doch zeigen die nackten Figuren, dass auch nach dieser Seite hin der Sinn erschlossen war. Dagegen hat bei Reliefdarstellungen das Streben nach Naturnachahmung zu einer malerischen Auffassung geführt, welcher die ganze Renaissanceperiode treu bleibt und wodurch die Renaissanceplastik am meisten von der Antike abweicht. Bei der führenden Rolle, welche der Malerei seit der Einführung des Christentums zufiel, war eine Annäherung an dieselbe für die Skulptur unvermeidlich.

Wie in der Architektur, so steht auch in der Plastik Florenz im Mittelpunkte. Aus dem Kreise der Bildhauer, welche sich von dem künstlerischen Herkommen nicht völlig lossagen konnten, wie Niccolo d'Arezzo (von 1388 bis 1444 thätig), Nanni di Banco († 1421), Bernardo di Piero Ciuffagni (1381 bis 1457) u. a. heben sich als bahnbrechende Meister: Lorenzo di Cione *Ghiberti,* Donato di Niccolo di Betto Bardi, gewöhnlich *Donatello* genannt, und *Luca della Robbia* heraus. Ghiberti's Kunst bewegt sich vorzugsweise im Erzguss. Nachdem er die zweite Thür am Baptisterium vollendet hatte, in welcher er sich noch nicht vollständig von dem Vorbilde Andrea Pisanos, des Giefsers der ersten Thüre, entfernte, arbeitete er 1425 bis 1452 an der dritten, jetzt der Hauptthüre. Das ist das Werk, welches Michelangelo würdig erklärte, die Pforten des Paradieses zu schmücken. Die Thüre wird von einem kräftigen

Bande von Ranken und Fruchtschnüren, welche Vasen entsteigen und von allerhand Getier (Wachtel) belebt sind, eingefasst. Auch jeden Thürflügel (*H.* **88**, 2) umschloss er mit einem ornamentalen Rahmen, welcher in Nischen kleine alttestamentliche Figuren und porträtmäfsig erfasste Köpfe zeigt. Diese auch technisch vollendeten Schöpfungen plastischer Kleinkunst gehören durch lebendige Natürlichkeit des Ausdruckes und Schönheit der Behandlung zu dem Besten, was die Renaissance geschaffen hat. In je fünf Feldern auf jedem Flügel schilderte er Szenen aus dem alten Testamente von der Erschaffung des ersten Menschenpaares bis zum Besuche der Königin von Saba bei Salomo. Kühn brach er mit der überlieferten Kompositionsweise. Das antike Studium ist in der Gewandung am meisten erkennbar, hemmt nicht das frische Naturgefühl des Künstlers, welches so weit geht, dass er die hergebrachten Regeln des Reliefstils wohlgemut überspringt und mit der Malerei zu wetteifern erfolgreich versucht. So zeigt z. B. das oberste Feld des linken Thürflügels (*H.* **88**, 1) gerade wie die gleichzeitige Malerei, eine gröfsere Reihe von Szenen von der Erschaffung Adams bis zur Vertreibung aus dem Paradiese in einem Rahmen vereinigt; die vordersten Figuren sind beinahe in vollem Runde, die hinteren flach und in allen Dimensionen kleiner gearbeitet. Offenbar lag die Absicht vor, die Wirkungen der malerischen Perspektive auf die Reliefdarstellung zu übertragen. Auch die Behandlung des Hintergrundes, seine Ausfüllung mit landschaftlicher und architektonischer Staffage, die Abstufung der Komposition nach der Tiefe zu wurde für lange Zeit mustergültig. Von Ghibertis Bronzestatuen an Or San Michele: Johannes, Matthäus, Stephanus, ist der letztere (*H.* **88**, 3) am spätesten (1428) in Erz gegossen worden. Man muss ihn mit dem Petrus des Donatello (*H.* **90**, 4) vergleichen, um den ganzen Gegensatz zwischen den beiden Künstlern und die Eigentümlichkeit Ghiberti's vollständig zu erfassen. Die gröfsere formelle Schönheit besitzt der h. Stephanus; das tiefere Leben, den schärfer ausgeprägten Charakter offenbart Donatellos Jugendarbeit. Ghiberti ist im ganzen eine konservative Natur, ohne durchgreifenden Einfluss auf die Kunst der Zeitgenossen, Donatello dagegen ein kühner Pfadfinder und unerschrockener Wegweiser auf neuen Gebieten.

In ansprechender Weise erzählt Vasari *Donatello's* (1386? bis 1466) Jugendleben. Die Freundschaft mit Brunellesco, die gemeinsame Wanderung nach Rom spielen in dem Berichte die Hauptrolle. Manches mag darin im Laufe eines Jahrhunderts bereits eine legendarische Färbung angenommen haben; der Kern bleibt doch wahr und richtig. Seit dem Jahre 1506, also seit seinem zwanzigsten Jahre, tritt er als Künstler deutlich in das Sehfeld und wird zu drei grofsen Unternehmungen, welche damals

die florentiner Bildhauer in Atem hielten, zu der plastischen Ausschmückung der (später abgebrochenen) Domfassade, des Campanile und der Aufsenseite von Or San Michele, herangezogen. Beinahe zwei Jahrzehnte nimmt diese Thätigkeit seine Kraft vorwiegend in Anspruch. Donatello wächst aus der Richtung heraus, welche bereits Niccolo d'Arezzo und einzelne andere Künstler, doch ohne den festen, zielbewussten Blick, eingeschlagen hatten. In seinen ältesten für die Domfassade gearbeiteten Statuen, z. B. dem sog. Josua, steht er in der Zeichnung der Gestalt, in der Bewegung des einen nachschleifenden Beines, in der willkürlichen Anordnung der Gewandfalten den Genossen noch ziemlich nahe. Sieht man aber schärfer zu, vergleicht man die vier sitzenden (jetzt in der Tribüne des Domes aufgestellten) Kolossalstatuen, den Markus des Niccolo, den Lukas des Nanni di Banco, den Matthäus des Ciuffagni und den Johannes (*E.* **38**, 3) des Donatello miteinander, so entdeckt man bald die ungleich tiefere Natur und wahrhaft plastische Phantasie des letzteren. Alle vier Statuen zeigen die gleiche Haltung; der Kopf ist gradaus gewendet, die eine Hand auf dem Evangelienbuche aufruhend, die andere (Markus ausgenommen) lässig auf den Oberschenkel gelegt. Aber nur Donatellos Johannes besitzt einen wirklich individuellen Kopf, eine ausdrucksvolle Bewegung, eine wohldurchdachte Anordnung des Gewandes. Schon hier durchbricht er alle konventionellen Schranken und schafft eine lebensvolle Charakterfigur. Wie der Johannes, dessen Anblick bei vielen Betrachtern die Erinnerung an den Moses Michelangelos weckt, alle Domstatuen überragt, so steht der h. Georg (*H.* **90**, 3) an der Spitze der für Or San Michele gemeifselten Werke. Auch der Evangelist Markus, an welchem Michelangelo den ehrlich biederen Ausdruck so sehr rühmte, zeichnet sich durch den ganz individuell gefassten Kopf, die feste Haltung und plastisch schöne Gewandung aus. Noch bedeutsamer für das Verständnis der Natur und der Richtung Donatellos erscheint der h. Georg, das lebendige Bild des tapferen, furchtlosen Kriegers. Welche Zuversicht spricht aus seinem kecken, breitspurigen Auftreten, welcher mutige Trotz aus dem jugendlichen Kopfe! Der Entwurf der Gewandung verlangte bei dem Georg keine reiche Kunst. Nur lose hängt von der Schulter ein über der Brust befestigter Mantel herab, einen Teil der letzteren und den linken Oberarm bedeckend. Der Körper, soweit ihn nicht der hohe Schild verbirgt, ist in eine eng am Leibe liegende Rüstung gehüllt und lässt uns bereits die freie Herrschaft des Meisters über die nackten Formen ahnen.

Von einer neuen Seite lernen wir Donatello in seinen Prophetenstatuen am Campanile kennen. Hier giebt er dem malerischen Zuge unumwundenen Ausdruck, jedoch in anderer Weise

als Ghiberti. Jede Gestalt wird gleich in einem nach Höhe und Entfernung bestimmten Raume vom Künstler gedacht, danach die Zeichnung und Modellierung, die Verhältnisse und das Maafs der Ausführung geregelt, also der perspektivische Standpunkt in die Skulptur hineingetragen, ohne jedoch, wie es bei Ghiberti geschah, die natürlichen Grenzen der letzteren zu überschreiten. Die Annäherung an malerische Wirkungen prägt sich in dem scharfen Porträtcharakter aus, welchen die Köpfe tragen. Der blofs individuelle Typus genügt nicht mehr; aus der unmittelbaren Umgebung, aus dem wirklichen Leben wird eine Persönlichkeit herausgeholt und ihr weniger durch Schönheit als Schärfe des Ausdruckes packender Kopf der Prophetengestalt aufgesetzt. Von den vier Figuren am Campanile, dem Johannes d. T., dem Habakuk, Jeremias und David (?) sind die beiden letzteren besonders berühmt. Der sog. David führte stets im Volksmunde schlechthin den Namen des Kahlkopfes (Zuccone) und giebt in der That die Züge eines alten, durch mannigfache Schicksalsschläge zäh und hart gewordenen Mannes aus dem Volke vortrefflich wieder. Eine ähnliche verwitterte, aber ausnehmend lebensvolle Figur tritt uns in dem Jeremias (fälschlich Salomo) entgegen. Donatello bezeichnete beide Statuen mit seinem Namen, ein Beweis, wie befriedigt er von diesen Werken war. An die altehrwürdigen biblischen Typen, an Heiligenbilder wird man allerdings durch diese Propheten nicht erinnert. Die Tradition, soweit sie nicht in der Brust des Künstlers wiederklingt, hat ihr Recht verloren; an ihre Stelle ist die schöpferische Phantasie des letzteren getreten, welche nicht nur die Ausführung, sondern auch die allgemeine Auffassung als ihr Eigentum in Anspruch nimmt. Donatello legte seiner Natur keinen Zwang an. Das Kräftige und Lebensvolle, in erster Linie die Wahrheit und dann erst die Schönheit, war sein Ideal, und diesem huldigte er unbedingt, im Einklange mit der Zeitstimmung, in welcher sich gleichfalls das freudige Vollgefühl eines neuen kräftigen Lebens ausprägte. Wir wundern uns daher nicht, dass die alten Florentiner die Porträtwahrheit der Gestalten Donatellos priesen und die Propheten nach berühmten Landsleuten benannten. Bei einfachen Bildnissen, wie bei der Thonbüste des Niccolo Uzzano (?) im Müseo Nazionale zu Florenz (*E.* 34, 1), steigerte noch Donatello die lebendige Wirkung durch vollständige naturtreue Bemalung. Doch wäre es ein grober Irrtum, wenn man den Meister als einen einfachen Naturalisten auffassen wollte. Es geht durch seine Werke ein Zug gesteigerter Lebensfülle, welchen er nicht der gemeinen Wirklichkeit ablauschen konnte.

Durch seine Thätigkeit am Dome und an Or San Michele gewann Donatello allmählich grofses Ansehen. Es mehrte sich

der Kreis der ihm gestellten Aufgaben, zu deren Vollendung er die Mitwirkung des auch als Baumeister bekannten Michelozzo (seit 1420) erlangte. Weit über das Weichbild seiner Vaterstadt hinaus begehrte man jetzt seine Werke. Im Baptisterium zu Florenz schuf er das grofse Grabmal des Papstes Johannes XXIII., dessen Aufbau das Vorbild für viele ähnliche Werke abgab; in Prato schmückte er die Aufsenkanzel mit einem Reigen tanzender Knaben. Die Peterskirche in Rom bewahrt von seiner Hand ein mit Kinderfiguren und Reliefs geziertes Tabernakel; auf Donatello und Michelozzo werden Grabdenkmäler in Montepulciano und in Neapel (Brancacci in S. Angelo a Nilo) zurückgeführt. Einen neuen, reichen Wirkungskreis öffnete ihm das freundschaftliche Verhältnis zu Cosmo Medici. Es galt jetzt, einen Palast mit plastischen Werken zu schmücken, in welchem der Humanismus, die verständnisvolle Freude an der Antike eine heimische Stätte gefunden hatten. So wurde auch Donatello in die Kreise der Antike gezogen. Kameen und Münzbilder übertrug er (Hof des Pal. Medici, jetzt Riccardi) in gröfsere Reliefmedaillons, einem antiken Werke lauschte er das kleine, friesartige Bronzerelief (*E.* **38**, 4) mit dem trunkenen Silen ab, dessen Wagen derblustige Kinder ziehen und schieben. Wichtiger als diese stofflichen Anregungen war die feinere Ausbildung des Formensinnes, welche er dem Studium der Antike verdankte. In der Bronzefigur des Hirtenknaben David (*H.* **90**, 1) löste er zum erstenmal seit der Römerzeit die Aufgabe eines schönen nackten Körpers. Er traute dem Gusse die Fähigkeit zu, auch die leisesten Hebungen und Senkungen des Thonmodelles auszudrücken. Überaus weich rundet er die sanften Glieder des jugendlichen David, auch die zartesten Übergänge weifs er mit dem Modellierholze wiederzugeben. Das Vollendetste in dieser Richtung leistet er in dem Helme des besiegten Goliath. Die Formen heben sich kaum merklich von der Grundfläche ab, so fein sind sie aufgelegt. Ein anderes Beispiel flachster Modellierung bietet die Büste der h. Cäcilia (*H.* **89**, 4). Mag sie auch vielleicht nicht eine eigenhändige Arbeit des Meisters sein, so geht sie doch entschieden auf seine Kunstweise zurück.

Bei der Schilderung der Werke Donatellos muss die Verwendung des mannigfachsten plastischen Stoffes auffallen. Donatello arbeitete in Thon, Erz und Stein und verstand es in jedem Falle vortrefflich, die Formen der Natur des Materiales anzubequemen. Noch auffälliger erscheint die verschiedenartige Auffassung desselben Gegenstandes. Mit grofser, bei einem Florentiner begreiflichen Vorliebe verkörperte Donatello den Täufer, den Schutzpatron der Stadt. Welcher Abstand trennt aber die jugendliche Figur des Heiligen in der Casa Martelli von der Bronzestatue im Dome zu Siena, in welcher der abgezehrte Leib des Wüstenpredigers mit

furchtbarer Wahrheit wiedergegeben wird! Welcher tiefe Unterschied waltet zwischen einzelnen flachen, der Antike abgelauschten Bronzereliefs und den derben, die höchste Lebenslust atmenden musizierenden und tanzenden Knaben, mit welchen er die Sängerbühne im Dome (jetzt Museo nazionale) schmückte (*H.* **89**, 3). Die reiche plastische Phantasie des Künstlers erklärt in den meisten Fällen diese mannigfachen Stilwandlungen; er wird nicht müde, immer neue formale Aufgaben der Skulptur aufzusuchen und zu bewältigen. Aber auch der Lauf der persönlichen Entwickelung übte Einfluss auf seinen Formensinn. Der Grundzug seines Wesens blieb, so lange Donatello wirkte, unversehrt. Vergleicht man jedoch namentlich frühere Reliefbilder, z. B. die Verkündigung in S. Croce (*E.* **38**, 1) mit späteren, so beobachtet man eine stetige Steigerung der dramatischen Kraft. So schüchterne, anmutige Gestalten, wie sie uns in der Verkündigung entgegentreten, hat Donatello im höheren Alter nicht wieder geschaffen. Selbst die zahlreichen kleinen Madonnenreliefs, in bemaltem Stucco, Thon oder Marmor ausgeführt, welche mit Recht auf Donatello und seine Schule zurückgeführt werden, lassen über dem Streben nach lebendiger Frische und einem gewissen vornehmen stolzen Zuge die feineren Schönheitsreize vergessen. Sie werden in letzterer Beziehung nicht selten von älteren Werken überragt, besitzen aber dadurch eine grofse Bedeutung, dass sie der mehr natürlichen Auffassung der Madonna den Weg wiesen, noch Maler des 16. Jahrhunderts an ihre Spur bannten.

Sein gröfstes Werk schuf Donatello fern von der Heimat. Im Jahre 1444 wurde Donatello nach Padua berufen, um das Ehrendenkmal des venetianischen Heerführers Gattamelata (Erasmo de' Narni) zu entwerfen und zu giefsen. Er hatte bereits in Florenz seine Tüchtigkeit als Erzbildner bewiesen, in seiner Judith mit dem Leichnam des Holofernes, ursprünglich für den Palast der Medici bestimmt (*H.* **90**, 2), zuerst an eine gröfsere Bronzegruppe sich gewagt. Teils die Neuheit des Gegenstandes, teils die Schwierigkeiten der Technik verhinderten das völlige Gelingen. Die Komposition erscheint zu sehr gedrängt, nicht frei genug bewegt. Das Reiterstandbild des Gattamelata (*H.* **89**, 2) dagegen offenbart nicht allein die vollkommene Beherrschung der Bronzetechnik, sondern zeichnet sich auch durch die lebendig individuelle und doch monumental ruhige Wiedergabe des Reiters und Rosses aus. Der Pferdekopf namentlich (eine Variante im Museum zu Neapel) könnte leicht für antik gelten. Der „*cavallo*“ ist auch in dem Sinne ein echtes Werk der Renaissance, als er zum erstenmal wieder eine in der antiken Kunst heimische Aufgabe würdig verkörpert. Mehrere Jahre verweilte Donatello in Padua, um die ihm übertragenen Schmuckwerke in der Kirche des h. Antonius

(Santo), insbesondere den Hochaltar auszuführen. Die hervorragendste Leistung sind die vier Flachreliefs mit Szenen aus dem Leben des Schutzheiligen. Im Ausdrucke und in der Bewegung der Gestalten, im dramatischen Pathos wetteifert Donatello mit den Malern, in der Anordnung der Bilder hält er sich aber ungleich mehr an die Gesetze der Plastik als Ghiberti, welcher die Einzelfiguren zwar plastisch auffasste, die Komposition aber wie in einem Gemälde perspektivisch vertiefte.

Als betagter Mann, sechzigjährig, kehrte Donatello nach Florenz zurück. Auch jetzt ruhte und rastete der nur im Schaffen und Arbeiten glückliche, in seinem Wesen sonst anspruchslose, bescheidene Meister nicht. Die Kirche S. Lorenzo war der letzte Schauplatz seines Wirkens. Für die Sakristei goss er die beiden Erzthüren mit kleinen Heiligenfiguren und modellierte (in Stucco) die Rundbilder der Evangelisten und die Büste des h. Laurentius. Wenn er hier mit weiser Mäfsigung tief empfundene, aber einfach ruhige Charaktertypen verkörperte, so gab er in den Kanzelreliefs, welche das Leiden und den Triumph Christi schildern, seiner dramatischen Gestaltungskraft freien Lauf. Namentlich in der Kreuzabnahme (*H.* **89**, 5) lodern mächtige Leidenschaften hell auf. Die Vollendung des Werkes musste Donatello seinem Gehilfen *Bertoldo di Giovanni* überlassen. Die antiken Motive, welche dieser im Beiwerke hier anbrachte, weisen auf den Einfluss, welchen die antiken Studien in der Schule Donatellos allmählich gewannen, deutlich hin. Bertoldo, der letzte Schüler Donatellos, ist zugleich der Lehrer Michelangelos. So sind die beiden gröfsten Bildhauer Italiens, wie sie innerlich nahe verwandt sind, auch äufserlich eng miteinander verknüpft.

Seit Giotto hat kein Künstler einen so nachhaltigen und weitgreifenden Einfluss geübt, wie Donatello. Er gab nicht nur in seinem eigentlichen Fache die Richtung an, welcher die meisten Genossen folgten, sondern warf auch auf das benachbarte Gebiet der Malerei den Schatten seines Wirkens. In der dramatischen Gewalt der Erzählung, in der kraftvollen Wahrheit der Schilderung, in dem energischen Blofslegen innerer Empfindungen, in der Richtigkeit und Mannigfaltigkeit der äufseren Bewegungen, in der Kenntnis des menschlichen Körpers ging er den Malern voran und zwang sie zum Einschlagen des gleichen Weges.

Neben Donatello und Ghiberti steht unter den älteren florentiner Renaissancekünstlern *Luca della Robbia* (1400—1482) in erster Linie.

Schmiegsamer in seinem Wesen, erfuhr Luca zuerst Einflüsse seiner beiden Genossen, besonders Donatellos, mit welchem wetteifernd er (1431) die Reliefs an der zweiten Orgelbühne im Florentiner Dome schuf. Die singenden, tanzenden und musi-

zierenden Kinder (*H.* **92**. 1), an sich eine der schönsten Leistungen der Frührenaissance, erscheinen trefflich geeignet, die besondere Natur Luca's erkennen zu lassen. Sie sind zierlicher und feiner durchgebildet als Donatellos Knaben, entbehren aber der Mannigfaltigkeit und Kühnheit der Bewegungen, welche Donatellos Fries auszeichnen, sind auch in der Gesamtwirkung nicht so glücklich erfunden wie die letzteren. Ein anderes Mal tritt Luca an Donatellos Stelle, als dieser die Bronzereliefs für die Domthüre nicht ausführte. Luca arbeitete sie 1446 gemeinsam mit Michelozzo und Maso di Bartolomeo. So hoch wahrscheinlich Luca selbst seine Thätigkeit als Marmorbildner und Erzgiefser schätzte, so knüpft sich doch sein Hauptruhm an den bescheideneren Kreis des Thonreliefs. Er belebte einen volkstümlichen Kunstzweig, gab ihm durch seine Erfindung einer emailartigen, farbigen und insbesondere weifsen Thonglasur, oder doch Verbesserung der bisher in Italien üblichen, Dauer und erweiterte Wirkung, verlieh ihm zugleich durch die Anmut seiner Madonnen, die milde Ruhe seiner Gestalten eine künstlerische Weihe. Das gefügige Material lockte zu einer weicheren Behandlung der Formen, zum Beschreiten naturalistischer Bahnen. Luca's Verdienst war es, dass er die richtigen stilistischen Folgerungen aus der Natur des Stoffes zog, aber jede Einseitigkeit und Übertreibung vermied. Kein Künstler des 15. Jahrhdts. war im Kreise maafsvoller Empfindungen so heimisch und verstand so gut Innigkeit des Ausdruckes und Lebensfrische mit plastischer Ruhe zu verknüpfen wie Luca. Die verhältnismäfsig sparsame Färbung, welche bei den „Robbiawerken" vorwiegt, bezeichnet trefflich die Richtung. Nur eine beschränkte Reihe von Farben, eben hinreichend zur reicheren Belebung des Reliefs, kommt zur Anwendung. Die vom blauen Grunde sich abhebenden Gestalten erscheinen wesentlich weifs, stehen, dank dem glänzenden Email, nicht schroff den Marmorwerken gegenüber. Im Beiwerke, namentlich in den Blumen und Fruchtgewinden, welche die Reliefs einrahmen (*E.* **39**, 6), wird allein von mannigfacheren Farbentönen Gebrauch gemacht. Rasch gewann die neue Technik und mildsinnige Auffassung in Toskana grofse Beliebtheit. Ein volles Jahrhundert betrieb die Familie Robbia diesen nach ihr benannten Kunstzweig. Luca nahm seinen Neffen *Andrea* (1435—1525) als Gehilfen an. Nach Luca's Tode stand Andrea an der Spitze der Werkstätte und vererbte die Kunst wieder auf seine vier Söhne: Girolamo, Luca, Ambrogio und Giovanni. Erst spät im 16. Jahrhundert starb der Kunstzweig in Italien aus. Luca's glasierte Thonreliefs sind vielfach dekorativer Natur und stehen mit der architektonischen Umgebung in unmittelbarem Zusammenhange, wie z. B. die Kasetten in der Kapelle Pazzi und die Deckenmedaillons in der Kapelle di S. Jacopo in

S. Miniato. Seine Madonnenreliefs in Thürlünetten (Dom, S. Pierino u. a. in Florenz, S. Domenico in Urbino) atmen noch einen strengeren kirchlichen Geist. Erst in den Werken Andreas kommt der weiche Liebreiz, das mild freundliche Wesen, welches als das Wahrzeichen der „Robbien" begrüfst wird und nicht selten an die Schilderungen des Fra Angelico erinnert, zu voller Geltung. Die Madonna verwandelt sich in eine zärtliche Mutter, welche auch mit dem Kinde zu spielen liebt; dieses selbst regt und bewegt sich in naiv munterer Weise. Eine Mittelstellung nimmt das auch in der Malerei beliebte Motiv ein, welches die knieende Madonna, in stille Andacht vor dem schlafenden Christkind versunken, darstellt (*H.* **92**, 2). Allmählich, mit der gesteigerten technischen Kraft wächst auch der Mut der Schule. Sie erweitert den Aufgabenkreis des Reliefs, giebt auch reichere, beinahe dramatisch bewegte Szenen und förmliche Gruppen (*E.* **39**, 4) wieder, baut Altäre (*H.* **92**, 3), Taufbrunnen, gröfsere Friestafeln (*E.* **39**, 3, 4) aus Thon auf, berührt in ihren Werken das Gebiet der monumentalen Plastik und dekorativen Architektur. Den gröfsten Reiz üben aber doch die einfachen, kleinen Reliefbilder aus, in welchen weiche Formen, ein anmutiger oder lieblicher Ausdruck vorherrschen. So bilden die Wickelkinder (Medaillons) an der Halle des Florentiner Findelhauses von Andrea Robbia eine schier unerschöpfliche Quelle des heiteren Genusses. Auf der anderen Seite begreift man, dass die bereits durch das Material und die Anwendung der Farbe genährte Neigung zum Naturalismus eifrig aufgegriffen wurde, allerdings erst in späterer Zeit und aufserhalb der engeren Schule Robbias. Das berühmteste Beispiel dafür liefern die Reliefs am Hospitale del Ceppo in Pistoja, in welchen die sieben Werke der Barmherzigkeit in lebendiger Erzählung vorgeführt werden (*H.* **90**, 7).

Selbstverständlich füllte die Thätigkeit der grofsen Meister nicht das ganze Florentiner Kunstleben aus. Neben ihnen wirkten, mehr oder weniger von ihnen abhängig, noch zahlreiche namhafte Künstler, welche aber keinen wesentlich neuen Zug in die Florentiner Skulptur brachten, auch in ihrer persönlichen Entwickelung nicht genau verfolgt werden können. Bei gröfseren Unternehmungen wurden mannigfache Kräfte zur Mitwirkung herangezogen. So halfen Ghiberti bei der Herstellung der zweiten Bronzethüre mehr als zwanzig Genossen. *Michelozzo* war mehrere Jahre hindurch der Gehilfe Donatellos; der von L. B. Alberti gepriesene *Maso di Bartolommeo,* auch Masaccio genannt, arbeitete gemeinsam mit Michelozzo und Luca della Robbia. Bei solcher Art von Thätigkeit hält es schwer, sich von der einzelnen Persönlichkeit ein klares Bild zu verschaffen, und kann es nicht Wunder nehmen, wenn bei dem einen und anderen Künstler

eine fest begrenzte Richtung nicht wahrgenommen wird, wie bei *Agostino d'Antonio di Duccio* (1418 — n. 1481) aus Florenz, dessen Hauptwerke in Perugia (Fassade von S. Bernardino) und Rimini (Innendekoration in S. Francesco) geschaut werden. Einzelne seiner Köpfe erinnern durch den schwärmerischen Ausdruck an die umbrische Malerschule, andere Gestalten streifen durch die unruhig flatternden, mit Falten überladenen oder lang schleifenden Gewänder an das Manierierte (*H.* **93**, 3; *E.* **39**, 2); auch die Schilderung heftig bewegter, leidenschaftlicher Szenen (*H.* **93**, 2) war ihm nicht fremd. Er entfaltet wohl äufserlich eine gar mannigfache Wirksamkeit, ist aber doch innerlich keine reiche Natur. Gleiches gilt noch von manchen anderen Zeitgenossen Donatellos, dessen Einfluss auf minder kräftige Persönlichkeiten schwer drückte.

Gleichzeitig mit den bahnbrechenden Florentiner Bildhauern entwickelt *Jacopo della Quercia* in Siena (c. 1371—1438) eine fruchtbare Thätigkeit. Er hat sich von dem Stile des 14. Jahrhunderts in mancher Beziehung noch nicht losgelöst, steht aber in der Kunst, die Komposition dramatisch zu beleben und die Körper bewegt und voll Kraft zu gestalten, den florentiner Meistern mindestens gleich. Aufser in Siena (Fonte gaia, Taufbrunnen in S. Giovanni) und in Lucca (Grabmal der Ilaria del Caretto) war Jacopo auch in Bologna thätig. Am Hauptportale von S. Petronio schmückte er Pilaster (*H.* **88**, 7) und Architrav mit flachen Reliefs aus der Genesis und aus der Jugendgeschichte Christi, welche trotz ihrer Kleinheit mächtig wirken und eine merkwürdige Herrschaft über kraftvolle physische Lebensäufserungen bekunden. Er übte Einfluss auf einzelne Bildhauer der überaus rührigen sieneser Schule, konnte aber natürlich nicht hindern, dass die andere, der sienesischen Malerei verwandte Richtung siegreich durchdrang, welche auf den empfindungsreichen, still sinnigen Ausdruck und eine feine Ausführung den Nachdruck legt. Grofser Namen, aufser Jacopo della Quercia, kann sich die sienesische Skulptur des 15. Jahrhunderts nicht rühmen; dagegen besitzt sie eine Fülle kleiner Werke, namentlich Madonnenreliefs, welche dem Besten, was die Frührenaissance geschaffen hat, sich anreihen.

Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hat keinen Bildhauer von gleicher Gröfse und Bedeutung wie Donatello aufzuweisen, wohl aber eine Reihe tüchtiger Kräfte, die vorwiegend auf Donatellos Grundlage weiter bauen, dabei aber die technischen Vorgänge verbessern, das dekorative Element glänzend ausbilden und überdies der heiteren ruhigen Anmut in der Schilderung einen gröfseren Raum gönnen, als ihr in der Welt des Charakteristischen und mächtig Bewegten vorzugsweise heimischer Vorgänger. Die Porträtbüste und das Grabdenkmal sind die Hauptaufgaben der

späteren florentiner Plastik. In den Bildnissen wird von dem herben Realismus in der Auffassung nichts geschenkt, einer Veredlung der Züge auf Kosten individueller Lebendigkeit nicht nachgestrebt. Den Beweis liefern u. a. die bekannten Marmorbüsten im Berliner Museum, welche ehemals zum Familienschatze der Strozzi gehörten: die Büste der Marietta Strozzi von Desiderio da Settignano (*H.* **91**, 5) und des Niccolò Strozzi von Mino da Fiesole (*H.* **91**, 4). Von einem dritten Familienporträt, jenem des Filippo Strozzi, einem Werke des Benedetto da Majano, hat sich sowohl das Thonmodell (Berlin) wie das ausgeführte Marmorbild (Louvre) erhalten (*H.* **91**, 1). Die gleichen Eigenschaften bemerkt man an den zahlreichen Marmor- und Thonbüsten (Erzbüsten waren selten), welche florentiner Künstler im Laufe des 15. Jahrhunderts schufen; am stärksten erscheinen sie natürlich in den bemalten Thonbüsten ausgeprägt. Die Sitte vielfarbiger Skulptur wurde allerdings durch die herrschende Richtung begünstigt; sie beweist aber aufserdem die Volkstümlichkeit der plastischen Kunst. Denn die echte Volkskunst kennt noch nicht die scharfe Scheidung plastischer und malerischer Wirkungen, verlangt zuerst unmittelbare Lebendigkeit und sinnliche Wahrheit, daher kann sie auch in der Skulptur die Farbe schwer missen und widerstrebt ihrer Beschränkung auf die reine Formensprache.

Bei den Grabmonumenten führte bereits die reiche, zierliche dekorative Einrahmung zu einer leichten Milderung des herben realistischen Tones. Das Grabdenkmal gewinnt einen festen Typus, der bis in das 16. Jahrhundert sich herrschend erhält, die mittelalterliche Grabplatte und den mittelalterlichen freistehenden Sarkophag beseitigt. Es wird an die Wand angelehnt, als Hochbau behandelt. Ein mit Fruchtschnüren, Greifen und anderen Zierfiguren geschmückter Sockel trägt die Pilaster, welche das Grab einrahmen, und den Sarkophag, auf welchem, wie auf einem Paradebette oder einer Bahre, der Tote ruht, nicht gerade ausgestreckt, sondern mit dem Kopfe etwas gegen den Beschauer gewendet. Eine flache Nische oder Wand bildet den Hintergrund, mit einem zierlichen Gebälke gekrönt und in einen Halbbogen auslaufend, in welchem gewöhnlich ein Rundbild der Madonna, von Engeln gehalten, von Fruchtgewinden umgeben, angebracht ist. An der Spitze der Bildhauer, welche den Typus des florentinischen Grabdenkmales vollendeten, stehen der auch als Architekt thätige *Bernardo Rosellino* und der frühverstorbene *Desiderio da Settignano* (1428—1464). Desiderios Hauptwerk ist das Grabmal des 1455 verstorbenen Florentiner Staatssekretärs Marzuppini in S. Croce (*H.* **93**, 5). Von Bernardo stammt das Denkmal des 1444 verstorbenen Lionardo Bruni, des Vorgängers Marzuppinis im Amte (*H.* **91**, 3), in S. Croce, an welchem besonders die Porträtfigur des

Beigesetzten durch eine tiefere Beseelung sich auszeichnet. Nur wenig steht ihm darin die hervorragendste Schöpfung seines jüngeren Bruders *Antonio* (1425—n. 1478), das Monument des Kardinals Johann von Portugal in S. Miniato (*H.* **93**, 4) nach, welches aufserdem durch reiche dekorative Ausstattung glänzt.

Notwendig drängt sich die Frage nach der Stellung dieser Künstler zu Donatello auf. Seine grofse Natur konnte er nicht auf die Schüler und Genossen vererben; immerhin mochten diese aber dem Meister einzelne Züge und Eigentümlichkeiten ablauschen. In der That schwankt in einzelnen Fällen, besonders bei kleineren Werken, Büsten und Reliefs die Entscheidung, ob sie Donatello oder dem jüngeren Geschlechte zugeschrieben werden sollen, z. B. bei der Büste des jugendlichen Täufers in der Kirche de Vanchettoni (*E.* **38**, 2). Am stärksten zeigt sich Desiderio von Donatello berührt; am weitesten von ihm entfernt erscheint Antonio Rosellino, nicht allein durch den so häufig vortretenden dekorativen Zug, sondern auch durch die grofse Weichheit der Formen, die milde Anmut im Ausdrucke und in der Bewegung der Gestalten, welche Vorzüge durch seine vollendete Marmortechnik in ein noch helleres Licht gestellt werden. Nach beiden Richtungen hin bleibt sein h. Sebastian in Empoli ein bewunderungswürdiges Beispiel. Ihm gleicht oder nähert sich doch der Lucchese *Matteo Civitali* (1436—1501), welcher mit Antonio Rosselino auch persönliche Beziehungen unterhielt. Ohne Zweifel hat Civitali seine künstlerische Erziehung in Florenz genossen. Den Beweis liefern das Grabmal des päpstlichen Sekretärs Pietro Noceto im Dome zu Lucca (1472) und der Regulusaltar (*E.* **40**, 1), mit welchem zugleich das Grabmal des Heiligen verbunden wurde (1483). Beide Werke gehen auf florentiner Meister zurück. Deutlicher als in diesen Werken tritt Civitalis eigentümliche Natur in mehreren kleineren Schöpfungen, den Engeln von dem zerstörten Sakramentshäuschen im Dome (*H.* **93**, 1), allegorischen Frauengestalten (*H.* **92**, 6), Eccehomobildern und Madonnenreliefs zu Tage. Es weht in denselben ein Zug holder Andacht und stillfriedlicher Frömmigkeit. Den empfindungsreichen Ausdruck erhöht eine überaus sorgfältige Ausführung, welche auch in seinen rein dekorativen Werken wiederkehrt. Grofse schöpferische Begabung, eine reiche Phantasie und energische Kraft kann man ihm freilich, so sehr auch einzelne Bilder sich dem Sinne des Beschauers einschmeicheln, nicht zugestehen.

Hinderte Civitali vielleicht nur das Stillleben in einer kleinen Stadt an der vollen Entfaltung seiner Kunst, so schwächte *Mino da Fiesole* (1431—1484) nur zu häufig durch die flüchtig rasche Arbeit die Wirkung seiner Schöpfungen. Die scharfe Individualisierung, die frische Naturwahrheit und gediegene Ausführung,

welche seine älteren Marmorbilder, insbesondere seine Porträtbüsten (Lionardo Salutato im Dome zu Fiesole) offenbaren, lässt später, als er mit Aufträgen überhäuft wurde und mit anderen Bildhauern gemeinsam arbeitete, merklich nach. Viele Jahre (seit 1454) weilte er in Rom. Die Zahl der hier gemeifselten Tabernakel und Grabdenkmäler (S. Peter, S. Marco, S. Cecilia, S. M. del popolo u. a.) ist stattlich genug. Doch ging früher die Meinung von Minos Fruchtbarkeit noch viel weiter und schrieb ihm fast alle römischen Skulpturen aus der Schlusszeit des 15. Jahrhunderts zu. Wir wissen jetzt, dass neben ihm noch viele andere Bildhauer thätig waren, allerdings fast alle aus der Fremde herbeigerufen, wie Isaia aus Pisa, Giovanni Dalmata, keiner von ihnen durch eine klar ausgesprochene künstlerische Persönlichkeit ausgezeichnet. Minos Anteil an der römischen Skulptur hat sich zwar verringert, aber eine geschlossene römische Schule, welche der toskanischen gegenübergestellt werden könnte und eigentümliche Vorzüge besitzt, hat die Forschung bis jetzt noch nicht nachgewiesen.

Den Kreis der florentiner Marmorbildner schliefst *Benedetto da Majano* (1442—1497). Weitreichend ist sowohl der Schauplatz, wie der Umfang seiner Thätigkeit. Wohl erfahren in der Kunst eingelegter Holzarbeit (Intarsia), hervorragend als Baumeister, hat er sich auch in der dekorativen und monumentalen Plastik als Meister bewährt. In den Marken (Loreto, Faenza), in Neapel begehrte man Werke seiner Hand. Das Beste leistete er aber doch in seiner toskanischen Heimat. Die Kirche S. Domenico in Siena bewahrt von Benedetto einen Hostienbehälter (Ciborium) aus Marmor (*E.* **40**, 2), welcher das fröhliche Behagen der Frührenaissance an üppiger Dekoration trefflich zur Anschauung bringt. Wenn seine Porträtköpfe darthun, dass Benedetto in Bezug auf frische und genaue Naturwahrheit hinter keinem seiner Genossen zurücksteht, so legen die Arbeiten in S. Gemignano (Finaaltar) von seinem lebendigen Sinne für anmutige und weiche Formen (*H.* **91**, 2) Zeugnis ab. Seine beste Schöpfung bleibt jedenfalls die Kanzel in S. Croce (*H.* **80**, 2). In reicher architektonischer Gliederung steigt sie von der Konsole empor, geschmückt mit Statuetten in den Nischen des Unterbaues und mit Reliefs in den Feldern der Brüstung. Die letzteren (*H.* **92**, 4) zeigen die malerische Auffassung in der glücklichsten Weise durchgeführt, stehen mit den gleichzeitigen Gemälden in unmittelbarem Zusammenhange, ohne das plastische Element ungebührlich zurückzudrängen. Am Schlusse des Jahrhunderts rücken die Malerei und die Skulptur in Florenz, welche am Anfange so weit abstanden, einander ganz nahe, vollenden in ihrer Einigung den ersten Kreislauf der Renaissancekunst.

Beinahe in noch höherem Ansehen als die Marmorarbeit stand in Florenz der Bronzeguss. Die technischen Schwierigkeiten bei dem letzteren reizten die Erfindungskraft der Künstler, die durch die Natur des Materiales bedingte Formenbehandlung, die Schärfe und Präzision der Modellierung entsprach der realistischen Richtung der Phantasie. Die Brüder *Antonio* (1429—1498) und *Piero Pollajuolo* zählten zu den geschätztesten Bronzegiefsern. Antonio war als Goldschmied ausgebildet worden, übte auch als Maler eine wichtige Wirksamkeit und fand in Rom, wo er die Papstgräber Sixtus' IV. und Innocenz' VIII. (in der Peterskirche) schuf, Gelegenheit, seine Kunst als Erzbildner zu beweisen. Am Schlusse der Frührenaissance steht *Andrea* (di Michele di Francesco Cione) *Verrocchio* (1435—1488), ursprünglich gleichfalls ein Goldschmied, als Lehrer der Malerei durch seine drei Schüler Lionardo da Vinci, Lorenzo di Credi, Perugino hoch angesehen, als Bildhauer, wie seine Reliefs am Grabmale der Francesca Tornabuoni zeigen, zunächst von Donatello angeregt. Verrocchio war es vorbehalten, nach Donatello das zweitgröfste Reiterstandbild des 15. Jahrhunderts, seit der Zerstörung des Modells Lionardos für das Monument Francesco Sforzas die schönste und gewaltigste Reiterstatue der Renaissance zu schaffen. Im Auftrag der Republik Venedig errichtete er das Standbild des Condottiere Bartolomeo Colleoni, dessen Vollendung er aber nicht mehr erlebte (*H.* **89**, 1). Donatellos Reiterstandbild in Ehren, erscheint doch Verrocchios Colleoni als die reifere Schöpfung. Ross und Reiter passen in ihren Maafsen und Verhältnissen besser zu einander, die Haltung des letzteren, insbesondere der ausdrucksvolle, schwerlich auf ein Porträt zurückgehende Kopf (*H.* **91**, 7) geben den trotzigen Charakter eines Condottiere lebendiger wieder. Die tiefere Beseelung, das Herausarbeiten der Form aus der inneren Empfindung und Stimmung heraus dürfte überhaupt den Hauptvorzug des Künstlers bilden. Sieht man darauf den Hirtenknaben im Museo Nazionale in Florenz (*H.* **88**, 6) an, so erkennt man sofort den Unterschied, welcher zwischen Verrocchio und Donatello waltet. Erst Verrocchio hat sich in die echte Jünglingsnatur vollkommen hineingedacht. Wie in einer Knospe ist die Fülle des schönen Leibes noch verschlossen, eine leise Befangenheit äufsert sich in der Bewegung, ein träumerischer Zug ist dem Gesichte aufgeprägt. Aus dem Lockenkopfe mit dem schwärmerischen Lächeln, aus dem schmalen Kinne, den grofsen Augen ist Leonardos Ideal hervorgegangen. Der David befand sich ursprünglich wie die gleiche Figur Donatellos im Besitze Lorenzo Medicis. Für diesen hat Verrocchio auch das reich ornamentierte, in vollendeter Bronzetechnik ausgeführte Grabdenkmal des Piero und Giovanni Medici (*H.* **84**, 3) und die kleine Brunnenfigur des Knaben mit dem wasserspeienden

Delphin, jetzt im Hofe des Pal. vecchio (*H.* **88**, 5), gearbeitet. Der ideale Zug, welcher bereits im David anklingt, steigert sich zu grofsartig ernster Würde in dem ungläubigen Thomas an Or S. Michele (*H.* **90**, 5). Man ahnt nicht die Schwierigkeit, welche der Aufbau einer geschlossenen Gruppe nur aus zwei Gestalten dem Künstler bieten musste. Dadurch, dass Christus erhöht auf einer Stufe steht, Thomas scheinbar kleiner erscheint, dass ferner Christus das volle Antlitz dem Beschauer zuwendet, während der Jünger im Profil gezeichnet ist, bleibt Christus der Held der Handlung, gewinnt die Kompositon eine feste Einheit. Auch hier verstand Verrocchio durch die Gegensätze des jugendlich anmutigen Thomas und feierlich ernsten Christus die Wirkung zu heben und in die Köpfe tiefe Empfindung und klaren Ausdruck zu legen. Zeigten nicht die Gewänder nach der bei ihm herrschenden Sitte allzureiche, schwere Falten, so begrüfsten wir in der Gruppe eine vollendete, der gröfsten Meister würdige Schöpfung. Das sieht man aber sofort, dass Verrocchio sich keineswegs wie die Marmorbildner einfach begnügt, die Errungenschaften der Frührenaissance festzuhalten, sondern kühn vorwärts strebt. Es bezeichnet sein Wesen, dafs er zuerst Reliefbüsten nach antiken Helden in phantastischem Aufputze schuf, und in dem Grabdenkmale des Kardinals Forteguerra, welches übrigens nicht in der verstümmelten Marmorausführung im Dome zu Pistoja, sondern in der Thonskizze im Kensingtonmuseum studiert werden muss, über die dekorative Anordnung der Figuren weit hinausgeht, eine dramatisch bewegte Szene schildert. Glaube, Hoffnung und Liebe umringen den Verstorbenen. Der Glaube weist ihn nach oben, wo Christus von Engeln umgeben in der Mandorla thront. Nach oben wendet auch die Hoffnung ihre flehenden Blicke, während die Caritas verklärt ihm voranschwebt (*E.* **40**, 3). Mit dieser Schöpfung führt uns Verrocchio in eine neue Welt.

Neben der toskanischen Schule entfalten die Bildhauer Oberitaliens die reichste Wirksamkeit. Ruht auch nicht in ihren Händen das Schicksal der italienischen Plastik, so bilden sie doch die Brücke, auf welcher die nordischen Künstler zur Kenntnis der Renaissance gelangten, und bringen einzelne neue Züge in das italienische Kunstleben. Die Skulptur der Lombardei steht teilweise unter dem Einflusse Donatellos. Sein langer Aufenthalt in Padua führte ihm hier mehrere Schüler und Nachahmer zu, wie Vellano (c. 1430—c. 1492) und den trefflichen Giefser *Andrea Briosco*, nach seinem gelockten Haar *Riccio* (1470—1532) genannt, dessen Bronzekandelaber in der Antoniuskirche zu den berühmtesten Werken dieser Art gehört. Aber Oberitalien war doch nicht blofs der empfangende Teil. Oberitalienische Künstler errangen namentlich in Unteritalien grofse Beliebtheit. Der Stamm-

vater des berühmten Palermitaner Künstlergeschlechtes *Domenico Gagini* († 1492) ist von Geburt und Erziehung ein Lombarde. Die gleiche Heimat besafsen *Mazzoni* und *Francesco Laurana*, welche ebenfalls im Süden ein reiches Thätigkeitsfeld fanden. Offenbar dankten sie ihre Erfolge nicht äufseren Zufällen, sondern einer Wahlverwandtschaft in künstlerischen Anschauungen. Noch heute ist in Unteritalien die Terrakottaplastik der volkstümlichste Kunstzweig. Auch in der Lombardei erfreuten sich Statuen, in Thon gebrannt und bemalt, einer weiten Beliebtheit. Auf Kreise berechnet, welche in gröfster Naturwahrheit die höchste Kunstwirkung bewundern, zeigen diese Werke einen unverhüllten Naturalismus und lassen, namentlich wenn die einzelnen Statuen zu Gruppen zusammengestellt werden, die eigentliche künstlerische Komposition oft vermissen. Ein Hauptmeister in dieser Gattung ist *Guido Mazzoni*, gen. *Modanino* aus Modena († 1518). Aufser seiner Vaterstadt besitzt auch Neapel in Monteoliveto eine Passionsgruppe, in welcher der Ausdruck der einzelnen Leidtragenden (*H.* **95**, 2) bereits an Übertreibung streift. Mazzoni wird noch von einem jüngeren modenesischen Meister, dem *Antonio Begarelli* (c. 1498—1565) übertroffen, dessen Gruppen durch den gesteigerten Affekt und die erhöhte Empfindung in den Köpfen den Eindruck üben, als wären Correggios Gemälde in Thon übertragen worden, zumal sie auch vollkommen malerisch angeordnet, für einen einzigen Gesichtspunkt gearbeitet sind, keine Mannigfaltigkeit der Ansichten bieten. Die Mängel im Aufbau der Gruppe, die selbst in Begarellis Hauptwerke, der grofsen Kreuzabnahme in S. Francesco in Modena, offen zu Tage treten, werden durch die Schönheit der Köpfe (*H.* **94**, 5) und die packende innere Bewegtheit der Gestalten (*H.* **92**, 5) beinahe vollständig verwischt. Auch sonst streift die lombardische Lokalschule leise an die malerische Behandlung an und läfst in den gröfseren Einzelstatuen und insbesondere in der Zeichnung der Gewänder die strengere Zucht, welche die Florentiner an der Hand des Naturstudiums durchmachten, vermissen. Überreich erscheint sie dagegen in der Wiedergabe feiner und zierlich anmutiger Empfindungen, auch weifs sie in den Reliefs, der Hauptstärke der Schule, lebendig zu erzählen und ausdrucksvoll zu charakterisieren. Die Mehrzahl der plastischen Werke in der Lombardei steht in unmittelbarer Beziehung zur Architektur, dient dekorativen Zwecken. Insbesondere fanden die lombardischen Bildhauer an der Certosa bei Pavia die reichste Gelegenheit zu fruchtbarem Wirken. Ein volles Jahrhundert waren sie mit der Ausschmückung der Fassade, der Portale, der inneren Räume beschäftigt. Kaum ein Künstler kann genannt werden, der nicht auch hier thätig gewesen wäre, so in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Brüder *Cristoforo* und *Antonio*

Montegazza, welchen der bedeutendste Meister Oberitaliens *Giovan Antonio Amadeo* aus Pavia (1447—1522), *Cristoforo Solari*, gen. *Gobbo* (*H.* **95**, 3), *Agostino Busti*, gen. *Bambaja* (c. 1480—1548), u. a. folgten. Die gesteigerte Innigkeit der Empfindung, welche die lombardischen Werke auszeichnet und für die Wiedergabe sanft lyrischer und elegischer Stimmungen trefflich geeignet macht, würde an deutsche Einflüsse denken lassen, wenn nicht die ganz andere Formengebung zum Schlusse zwänge, dass doch nur eine altheimische Richtung jetzt zu voller Reife gelangte. Die dekorative Pracht, welche die lombardische Skulptur in Verbindung mit der Architektur und an Grabmonumenten entfaltet (Kapelle und Grabdenkmal Colleonis in Bergamo von Amadeo, Grabmal des Gaston da Foix, in zerstreuten Fragmenten erhalten, von Agostino Busti, Statuenschmuck im Mailänder Dome und am Dome zu Como), kann freilich durch die bloſse Wortschilderung nicht anschaulich gemacht werden.

Ein schärferer Blick auf die oft verwirrende Masse der Schmuckreliefs, welche den architektonischen Hintergrund in eine förmliche Schauwand verwandeln, lässt leicht erkennen, dass dieselben keineswegs für das betreffende Bauwerk erfunden, sondern, aus verschiedenen Quellen zusammengetragen, hier nur in einem anderen Maaſsstabe und in einem anderen Materiale wiederholt wurden. Einzelne dieser Quellen sind uns erst durch die jüngsten Forschungn zugänglich geworden. Oberitalien ist die wahre Heimat der plastischen Kleinkunst. Die ältesten und berühmtesten Medailleure des 15. Jahrhunderts entstammen oberitalienischen Landschaften, so *Vittore Pisano* oder Pisanello (u. 1380—1451), der Fürst der italienischen Medaillenkünstler, welcher 1438 oder 1439 die Denkmünze auf den griechischen Kaiser Paleologos goss und als der eigentliche Schöpfer dieses Kunstzweiges begrüſst wird. In Verona wurde, wie Pisanello, auch *Matteo de' Pasti* geboren, vornehmlich durch seine Thätigkeit im Dienste des Sigismondo Malatesta berühmt; aus Mantua kamen *Cristoforo Geremia*, der unter dem Namen *l'Antiquo* bekannte Pietro Jacopo Ilario, der fruchtbare *Sperandio* († 1523). Mailand bildete den ersten Schauplatz für die Wirksamkeit des in Mendonico bei Como geborenen *Caradosso* oder Ambrogio Foppa († um 1526). Neben den Lombarden tauchen auch florentiner Namen auf; jene selbst haben ihren Aufenthalt oft gewechselt. Als vollends die Prägung von Medaillen im 16. Jahrhundert förmliche Modesache wurde, gab es kaum eine gröſsere italienische Stadt, welche nicht auch treffliche Meister in diesem Fache besaſs. Die älteste und wichtigste heimische Stätte bleibt doch Oberitalien. In noch höherem Maaſse gilt dieser örtliche Ursprung von dem benachbarten, den Medaillen eng verwandten Kunst-

zweige, den Kleinplatten aus Erz oder sogenannten „Plaquetten“. Schon das Mittelalter kannte in Hohlformen gegossene Zinn- und Bleiplättchen mit Heiligenbildern. Pilger und Wallfahrer schmückten ihre Kleider und Stäbe mit ihnen, Gläubige bewahrten sie als Gegenstände der Andacht in ihren Wohnstuben. Sie spielten im künstlerischen Hausrat des Volkes eine ähnliche Rolle wie die Holzschnitte in Deutschland. Erst gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts gewannen die Kleinplatten einen gröfseren Kunstwert, also um dieselbe Zeit, in welcher die Medaillenkunst emporkam. Es waren auch in der Regel die gleichen Hände hier und dort thätig. Die Absicht zu bestimmen, welche die Künstler bei dem Gusse der Plaquetten leitete, hält schwer, da ihre Zwecke so mannigfach waren. Sie zierten jetzt gleichfalls Kleider, Rüstungen, Geräte; sie dienten dazu, in Gold oder Silber ausgeführte Reliefs in einem wohlfeileren Stoffe zu wiederholen, überhaupt Kunstwerke rasch weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Auch selbstständige Kompositionen werden in den Kleinplatten niedergelegt, namentlich aber antike Schöpfungen, wie geschnittene Steine, durch dieselben festgehalten. Über Venedig gelangten reiche antike Kunstschätze nach Italien; die Gelehrten in Padua, begeisterte und kundige Verehrer des Altertums, wurden nicht müde, sie zu preisen, zu deuten und zum Studium zu empfehlen. So kann es nicht wunder nehmen, dass die oberitalienischen Bildhauer und Erzgiefser mit Feuereifer daran gingen, sich diese Schätze durch Nachbildungen und Wiedergabe in den Plaquetten zu sichern. Die Summe der kirchlichen Darstellungen auf den Kleinplatten ist kaum gröfser als jene der antiken Schilderungen; die Wertschätzung in künstlerischen Kreisen galt aber gewiss den letzteren in gesteigertem Maafse. Wir kennen nun den Weg, auf welchem sich, ehe die Ausgrabungen in Rom einen mächtigen Umfang gewannen, die Kenntnis der Antike in Italien ausbreitete. Die oberitalienischen Kleinplatten haben daran einen gewichtigen Anteil. Wir wissen ferner, aus welchen Quellen die dekorative Skulptur Oberitaliens schöpfte. Die Bildhauer von Como, Bergamo, Pavia u. s. w. griffen nach den Plaquetten wie nach einem Musterbuche. Das ist aber nicht die einzige Bedeutung der letzteren. Die Kleinplatten und Medaillen unterscheiden sich von den anderen Skulpturen durch die Möglichkeit leichter Vervielfältigung. Dadurch rücken sie den Holzschnitten und Kupferstichen nahe und erringen in der Kunstgeschichte eine verwandte Stellung. Ist es nicht merkwürdig, dass Skulptur und Malerei gleichzeitig die mechanische Reproduktion der künstlerischen Schöpfungen anstreben? Wenn auch Vasaris Erzählung von der Erfindung des Kupferstiches durch den florentiner Goldschmied Maso Finiguerra im Jahre 1452 als eitle Fabel zurückgewiesen werden

muss, so bleibt doch die Thatsache bestehen, dass der Kupferstich und Holzschnitt, in Italien sowohl wie in Deutschland, erst seit der Mitte des 15. Jahrhunderts in die Höhe kam. Zur selben Zeit wurden die Gipsabgüsse eingeführt, und warf sich die plastische Kleinkunst auf die Vervielfältigung der Originalwerke durch den Bronzeguss. Offenbar lag diesen verwandten Bestrebungen eine gemeinsame Geistesströmung und Kunstrichtung zu Grunde. Bemerkenswert bleibt auch, dass in derselben Landschaft Italiens, in welcher die plastische Kleinkunst aufblüht, auch der Kupferstich die glänzendste Wirksamkeit entfaltet. Wir besitzen auch von Donatello und anderen florentiner Künstlern Kleinplatten, die überwiegende Zahl stammt aber doch aus den oberitalienischen Werkstätten eines Moderno, Riccio, Antonio da Brescia u. a., wo sie, wie es scheint, gewerbsmäfsig hergestellt wurden.

Die venetianische Skulptur bewahrt längere Zeit einen konservativen Zug, so dass der Übergang in den Renaissancestil, welcher am deutlichsten in den Bildwerken am Dogenpalaste (*H.* **88**, 6) sich wiederspiegelt, ganz unmerklich erfolgte. Damit stimmt auch die Kunstpflege in Familien und, wie es scheint, fast zunftmäfsig geschlossenen Verbänden zusammen. Auf Glieder der Familie Bregno oder Rizzo (Antonio und Pietro) folgen die Lombardi, schwerlich alle als die Glieder einer Familie, wahrscheinlicher nur als durch gemeinsame Herkunft verbundene Künstler aufzufassen, unter welchen als Plastiker Pietro (Grabmal des Dogen P. Mocenigo in S. Giov. e Paolo) und dessen Söhne Tullio und Antonio hervorragen. Zahlreiche Altäre, Chorschranken, Fassadenskulpturen an Kirchen (S. Maria de' Miracoli), zum Teile Werke dekorativer Natur, werden auf sie zurückgeführt. Die reichste und lohnendste Beschäftigung bot der in Venedig herrschende Gräberluxus. Die Grabdenkmale, anfangs noch mit gotischen Anklängen, empfangen bald den reinen Renaissancecharakter, ohne aber dem florentiner Typus sklavisch zu folgen. Sie unterscheiden sich von demselben vornehmlich durch die reichere architektonische Ausstattung und die gröfsere Statuenfülle. Der wahre Renaissancebildhauer Venedigs ist der in seinen äufseren Lebensverhältnissen wenig bekannte *Alessandro Leopardi* († nach 1521), in dessen Werken das fleifsige Studium der griechischen Antike sich deutlich kundgiebt. Leopardi ist der Schöpfer des schönsten Dogengrabes (Andrea Vendramin in S. Giovanni e Paolo), eines durch den freien Aufbau wie durch die feine Durchbildung der Einzelgestalten und Reliefs gleich ausgezeichneten Werkes (*E.* **41**, 5); von ihm rühren ferner die Flaggenhalter auf dem Markusplatze her, er vollendete auch nach Verrocchios Tode das Reiterstandbild Colleonis. Läge das Hauptverdienst der Renaissancekunst darin, dass sie sorgsam den Spuren der Antike

nachgeht, so müsste die Palme der venetianischen Skulptur gereicht werden. Sie hält sich aber schliefslich doch nur in den Grenzen äufserlicher Nachahmung und konnte daher nicht die gleiche Lebenskraft entwickeln, wie die selbständigere, aus nationalen Wurzeln herauswachsende florentiner Kunst.

c. Malerei.

Ein Werk und eine Persönlichkeit werden in der Erinnerung lebendig, wenn von dem Beginn der Renaissancemalerei, von dem glorreichen Umschwunge, welchen die Malerkunst im 15. Jahrhundert nahm, gesprochen und geschrieben wird: die Wandgemälde der Kapelle Brancacci in der Karmeliterkirche (del Carmine) zu Florenz und *Masaccio*, ihr Schöpfer. Die Schule Giottos hatte sich allmählich ausgelebt. Ihre Grundlage blieb aufrecht, aber die Schranken, welche die Ausbildung des Formensinnes bisher eingeengt hatten, fielen. Schärfer wurde die Natur studiert, genauer die äufseren Erscheinungen betrachtet. Die allgemeine Wahrheit der Schilderung verwandelte sich in einen vollkommenen Realismus, der durch alle erreichbaren Hilfsmittel — bessere Kenntnis des Nackten, Erforschung der perspektivischen Gesetze, Prüfung der Farbenwirkungen — gestützt wird. Die Anlehnung an die Architektur wurde beibehalten, aber die Aufgaben des monumentalen Stiles in freierer Weise als früher gelöst. Die Haufen sondern sich in Gruppen ab, die Hauptpersonen werden von einem teilnehmenden Chore umgeben, die Handlung in behaglicher Breite, aber zugleich auch im Raume vertieft dargestellt, der Hintergrund sorgfältiger, reicher, natürlicher geschildert. Die architektonischen Gesetze, die Symmetrie, die Übereinstimmung der entsprechenden Bildteile, umspielen die malerisch und individuell lebendig aufgefassten Gestalten. Sie geben dem Künstler ein festes Maafs, hindern seine Freiheit nicht. Die alten Gegenstände der Darstellung empfangen neues Leben, regen, als wären es gegenwärtige Ereignisse, die unmittelbare Empfindung des Beschauers an. Dankt die Malerei der benachbarten Architektur, deren neue Typen sie gern wiederholte, mit üppiger Phantasie in den Hintergründen der Wandbilder anbrachte, die Gesetzmäfsigkeit der Komposition, so entlieh sie der Skulptur die Fähigkeit, die Gestalten körperlich, rund zu schauen, das Nackte durchzubilden, die Gewänder richtig und schön zu ordnen.

Alle diese Eigenschaften des neuen Stiles zeigen zuerst in nahezu vollkommener Weise Masaccios Fresken in der Brancaccikapelle. Kein Wunder, dass sie ein volles Jahrhundert als die beste Schule galten und die jüngeren Geschlechter bis in die Zeit



Raffaels und Michelangelos von ihnen lernten, um so wunderbarer aber, dass über das Leben des bahnbrechenden Meisters so grofses Dunkel herrscht. *Masaccio* oder Tommaso di Ser Giovanni di Castello di S. Giovanni wurde nach den Urkunden 1401 geboren, trat 1421 in die Zunft der Apotheker, drei Jahre später in die Malergilde; im Jahre 1429 wird sein Tod in Rom berichtet. Er starb in der Fremde, ehe er sein Werk in der Brancaccikapelle vollendet hatte, jung und in dürftigen Verhältnissen. Dass Masaccio die Fresken in der Kapelle nicht vollendete, steht fest. Erst ein halbes Jahrhundert später fanden sie durch Filippino Lippis Hand den Abschluss. Hat er den Bilderkreis auch begonnen? Nach der Überlieferung hatte Masaccios Lehrer, der gleichnamige Tommaso, gewöhnlich *Masolino* da Panicale genannt († nach 1435), der auch in Castiglione d'Olona bei Varese Fresken in der Collegiatkirche (1428?) und im Baptisterium (1435) gemalt hatte, die Freskoarbeiten in der Brancaccikapelle angefangen. An der letzteren Thatsache ist nicht zu zweifeln. Bezieht sich aber Masolinos Anteil auf die völlig zerstörten Deckenbilder in der Kapelle oder auf die Wandgemälde? Die neuere Kritik schwankt zwischen beiden Meinungen, wie sie auch die Fresken in S. Clemente in Rom, wahrscheinlich vor 1420 begonnen, welche an der Wölbung die Gestalten der Evangelisten und Kirchenväter, an den Wänden u. a. die Legende der h. Katharina und die Kreuzigung schildern, bald dem einen, bald dem anderen Maler zuschreibt. Die Meinung, dass der Meister in S. Clemente auch die Fresken im Baptisterium in Castiglione gemalt hat, verdient unbedingt den Vorzug. Aber auch, wenn wir vor die Entscheidung gestellt werden, ob zwischen den Bildern in der Brancaccikapelle ein blofser Grad- oder ein wirklicher Grundunterschied walte, ob die drei frühesten Fresken daselbst (Sündenfall, Auferweckung der Tabitha und Predigt Petri) die Hand des noch nicht gereiften Schülers oder jene des noch auf einer niedrigeren Stufe stehenden Lehrers verraten, müssen wir anerkennen, dass viele Umstände zu gunsten Masolinos sprechen. Nach verschiedenen Modellen sind Adam und Eva im Sündenfalle (*H.* **101**, 7) und in der Vertreibung (*H.* **103**, 3) entworfen. Sie stimmen weder in den Umrissen noch in den Maafsen überein. Die fremdartigen Trachten in der Auferweckung der Tabitha (*H.* **102**, 2) kehren in Castiglione d'Olona (*E.* **34**, 5, 6) wieder, ebenso die perspektivischen Mängel und die lockere Anordnung der Gruppen. Auch die Heiligenscheine (*H.* **105**, 1) zeigen in den drei früheren Fresken eine andere Gestalt, als in den Gemälden, welche Masaccio zweifellos geschaffen hat. Die Bedeutung Masaccios bleibt von der Streitfrage unberührt. Die ihn auszeichnenden Eigenschaften kommen in den Fresken, welche

ihm seit jeher zugeschrieben wurden: Vertreibung aus dem Paradiese, der Zinsgroschen (*H.* **103**, 1), Petrus tauft, heilt Kranke durch seinen Schatten und verteilt Almosen, zur vollsten Geltung.

Geradezu epochemachend darf das Bild der Vertreibung gelten. Eine ganze Welt trennt es von den Schilderungen der früheren Künstlergeschlechter; ganz nahe rückt es an den Stil der Cinquecentisten heran, deren gröfster, Raffael, es vor Augen behielt, als er denselben Gegenstand in den Loggien malte. Die nackten Körper sind trefflich durchgebildet, die Bewegungen natürlich dargestellt, die Stimmung, die Scham in Adam, der laute Schmerz in Eva, lebendig wiedergegeben, auch die Verkürzung in der Engelsfigur mit feinerem Verständnis gezeichnet. Ernste Würde prägt sich in den Gestalten der Apostel aus. Wie der Schnitt der gern in das Profil gestellten Köpfe, so hebt sie auch der Wurf der Gewänder über die gewöhnlichen Menschen weit empor. Ganz erfüllt von ihrer Macht, in strenger Hingabe an ihren Beruf schreiten sie in vornehmer Haltung, unbeirrt von ihrer Umgebung, einher. Die Gewänder sind so gezeichnet, dass sie die Form und Bewegung der Gliedmaafsen ahnen lassen und zugleich durch den einfach schönen Wurf der Falten das Auge erfreuen. Scharfe Naturbeobachtung offenbaren die Krüppel, welche Heilung von den Aposteln heischen. Die ursprüngliche Anmut lassen bei der Almosenspende die von Hunger und Krankheit verkümmerten Züge der jungen Mutter mit dem Kind auf dem Arme ahnen. So bricht aus der naturwahren Schilderung überall ein pathetisch ideales Element siegreich hervor. In der gröfseren Freske: der Zinsgroschen, sind drei verschiedene Szenen geschildert, so glücklich aber angeordnet, dass die Komposition nicht auseinanderfällt, vielmehr einer geschlossenen Einheit sich nähert. Mit markiger Kraft hat der Künstler die Apostel begabt, die Christusgestalt wirksam durch Stellung und ideale Auffassung über die ganze Umgebung erhoben, in dem Zöllner eine prächtige, naturwahre Gestalt geschaffen. Masaccio steht nicht allein und unvermittelt in dem Kunstkreise des 15. Jahrhunderts da. Wodurch er seine Genossen überragt und den Ruhm, an die Spitze der Renaissancemaler gestellt zu werden, sich verdient hat, ist seine grofs und harmonisch angelegte Persönlichkeit, welche ihn vor jedem einseitigen Streben bewahrt, ihn stets den Kern der Handlung und die künstlerisch schöne Form treffen lässt, die Phantasie und das technische Vermögen in glücklichem Gleichgewicht erhält.

In der Entwickelungsgeschichte der italienischen Malerei spielen noch andere Meister eine wichtige Rolle, ja, wenn man blofs die eine oder die andere Seite der Kunstübung in Betracht zieht, zeigen einzelne Maler ein noch gröfseres Ungestüm, die Phantasie und das Auge weiter zu bilden. *Paolo* (di Dono) *Uccello* (1397 bis

1475) bemüht sich, die Geheimnisse der Perspektive zu ergründen, die richtige Licht- und Schattenwirkung zu erproben. Er erweitert auch namhaft den üblichen Darstellungskreis. Aber über dem Studium der Einzelerscheinungen im Menschen- und Tierleben, wie in der Landschaft, vergisst er, seinen Kompositionen eine geschlossene Einheit zu verleihen, seine Gestalten tiefer zu beseelen. Der Gesamteindruck der (verdorbenen) einfarbigen Fresken im Klosterhofe von S. M. novella und der Schlachtgemälde in der Uffizigalerie in Florenz und der Londoner Nationalgalerie (*E.* **33**, 3) ist nicht günstig; erst wenn man die Bilder gleichsam zerlegt und die lebendig bewegten, kühn verkürzten Einzelgestalten prüft, ahnt man die Bedeutung des Mannes. Ähnlich verhält es sich mit *Andrea del Castagno* (1396?—1457), von dessen stürmisch bewegtem Leben Vasari erzählt. Die Freskobilder in der Villa zu Legnaia (jetzt im Museo nazionale) atmen schon durch ihre Gegenstände den richtigen Renaissancegeist. Sie stellen Kriegshelden, Dichter und berühmte Frauen dar. Ihrer riesigen Gröfse entspricht trefflich die wuchtige Form und der Ausdruck fast übermächtiger Kraft. Wieder aber wird der Eindruck durch eine trockene Färbung und eine gewisse Übertreibung in der Charakteristik abgeschwächt.

Nur ein einziger Mann steht Masaccio als eine durchaus harmonische, in sich abgeschlossene Künstlernatur gegenüber. Das ist der Dominikanermönch *Fra Giovanni Angelico da Fiesole* (1387—1455). Als das Ideal eines kunstliebenden Klosterbruders wird Fra Giovanni in weiten Kreisen verehrt. Seine lautere Frömmigkeit, die ausschliefslich kirchliche Bestimmung seiner Werke, die tiefandächtige Stimmung in den letzteren scheinen ihn nach der gangbaren Vorstellung von der Starkgläubigkeit des Mittelalters zu einem treuen Sohne des letzteren zu stempeln. Aber abgesehen davon, dass der Mangel an Frömmigkeit kein Wahrzeichen der Renaissance bildet, steht Fra Giovanni doch in mannigfacher Beziehung auf dem Boden der Kunst des 15. Jahrhunderts; je älter er wird, desto fester. Sein Stand verpflichtete ihn, die Kunst in den Dienst der Kirche zu stellen; er arbeitete in der Klosterwerkstatt und schmückte mit seinen Bildern vornehmlich die Ordenskirchen. Diese äufserlichen Verhältnisse erklären aber nicht vollständig das eigentümliche Wesen der Schöpfungen Fiesoles. Die Kunstrichtung, die scharfe Begrenzung der Phantasie wurden durch seine persönliche Natur bestimmt. Fra Giovanni zeigt sich allem Gewaltsamen, leidenschaftlich Bewegten, Hässlichen abhold. Unfasslich waren ihm Charaktere wie der Verräter Judas, unmöglich für ihn, die Spukgestalten der Hölle im jüngsten Gerichte, die boshaften Peiniger Christi bei der Geifselung Christi zu schildern. Nur der Schmerz und die

Trauer äufsern sich als heftigere Empfindungen. Stets erscheint ihm die Welt in hellem Lichte, wie er denn auch für die weifse Farbe eine besondere Vorliebe hegt. Die Demut allein dämpft die Freudigkeit, welche aus den meisten Gesichtern strahlt, schüchterne Befangenheit lässt zuweilen die Anmut der Züge sich nicht ganz frei entfalten. Sind aber auch seine Gestalten weniger formell durchgebildet, als bei Masaccio, die Beherrschung der äufseren Natur minder vorgeschritten, als bei anderen Kunstgenossen, so übertrifft er doch alle in der innigen Zartheit, in der stillen Gottseligkeit des Ausdruckes. Über der andächtigen Stimmung vergisst er nicht dem rein Menschlichen und natürlich Wahren volles Recht zu geben. Wie herzig schmiegt sich nicht z. B. in der Madonna delle stelle im Museum S. Marco (so genannt von den Sternrosen, welche die Gestalt der Maria einrahmen) das Kind an die allerdings in den Formen nicht ganz gereifte Mutter (*H.* **101**, 5), wie ganz erfüllt von ihrer Aufgabe zeigen sich nicht die musizierenden Engel auf dem Rahmen der thronenden Madonna in der Uffizi-Galerie, der volkstümlichsten Schöpfung des Meisters.

Fra Giovanni, mit dem weltlichen Namen Guido, hatte wahrscheinlich schon vor seinem Eintritte in den Dominikanerorden (1407) Kunstunterricht empfangen. Aus der langen Zeit seines Aufenthaltes in den Klöstern zu Cortona und Fiesole hat sich keine belangreiche Summe von Werken erhalten (Altarbilder in den Dominikanerkirchen beider Städte, 35 kleine Tafeln mit Darstellungen aus dem Leben Jesu in der florentiner Akademie). In seinem vollem Glanze tritt er uns erst seit seiner Übersiedelung in das Kloster S. Marco in Florenz (1436) entgegen. Über dem Eingange zur Klosterherberge malte er in sinniger Symbolik Christus als Pilger, von zwei Klosterbrüdern begrüfst, im Kapitelsaale das grofse Gemälde des gekreuzigten Christus. Doch führt er uns nicht die dramatische Szene der Kreuzigung vor die Augen, sondern den lebendigen Widerschein des Vorganges in den Seelen der vier Gläubigen. Maria, die Freunde Christi, die Heiligen der Kirche haben sich um den Kreuzesstamm versammelt und geben ihrem Schmerze und ihrer Trostlosigkeit in rührendster Weise Ausdruck. Selbst die einzelnen Mönchszellen schmückte er unermüdlich mit Bildern, teils aus dem Leben Mariä, teils aus der Passion Christi. Alle diese Schöpfungen sprechen nicht allein durch den herzinnigen Ausdruck, die mildfriedliche Stimmung zu unserem Gemüt, sondern wecken auch durch die treffliche Freskotechnik unsere Bewunderung. Erst im Laufe des 14. Jahrhunderts hatte die Malerei auf nassem Kalkbewurfe (al fresco) eine reichere Ausbildung empfangen. Nur einige Geschlechter vergehen und schon steht sie auf sehr hoher Stufe und bedarf nur noch weniger Schritte zu ihrer Vollendung.

Seine letzten Jahre brachte Fra Giovanni, einen kurzen Aufenthalt in Orvieto abgerechnet, in Rom zu, wohin ihn Papst Eugenius IV. berufen hatte. Die Fresken in der vatikanischen Kapelle des Papstes Nicolaus V. schildern die wichtigsten Begebenheiten aus dem Leben des h. Stephanus und Laurentius. Hier namentlich wird der Anschluss des Künstlers an Masaccios Richtung deutlich, seine Freude auch an Renaissanceformen sichtbar. Die Gruppenbildung im Verhöre des h. Laurentius vor dem Präfekten (*H.* **101**, 6), die Charakteristik der einzelnen Bettler in dem Gemälde des h. Laurentius als Almosenspender (*E.* **34**, 4) setzen notwendig die Kenntnis Masaccios voraus.

Die Geschichte der florentiner Malerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts kennt noch einen zweiten Klosterbruder, den Carmelitermönch *Fra Filippo Lippi* (1406?—1469) einen Schüler Masaccios. Doch gehört er nur nach seinem äufseren Stande, nicht nach seiner Gesinnung dem Klosterkreise an. Die bunten Schicksale des Mannes (Raub durch Seeräuber) boten den Novellisten willkommenen Erzählungstoff; auch die beglaubigten Ereignisse seines Lebens (Entführung einer Nonne) sind nicht ohne Interesse. Doch enthalten sie nichts, was seine besondere Kunstrichtung erklären könnte, es sei denn, dass man die heitere Lebenslust, die Freude an munteren Frauentypen in seinen späteren Gemälden auf seine Persönlichkeit zurückführte. Anfangs, wie auf dem Gemälde im Berliner Museum, welches die knieende Madonna, in einem Waldhage das vor ihr liegende Christuskind anbetend, darstellt, folgt er noch den Spuren Fiesoles. Allmählich streift er aber in den Madonnenbildern das kirchliche Gepräge beinahe vollständig ab. Sie wecken nicht Andacht, fesseln mehr durch die natürliche, fast gemütliche Haltung und das Streben, die Einzelgestalt anmutig zu beleben. Mit Lippi kommt eine Madonnenauffassung in der Malerei in die Höhe, welche in Raffaels florentiner Madonnen ihre Vollendung empfing. Wohl hat auch Filippo umfangreiche, durch die natürliche Gruppierung und lebensvolle Charakteristik der Gestalten, fesselnde Fresken geschaffen: in der Pfarrkirche zu Prato das Leben des Täufers und des h. Stephanus, in der Apsis des Domes zu Spoleto die Krönung Mariä geschildert. Will man aber das neue Element, welches durch ihn der italienischen Kunst zugefügt wurde, betonen, so muss man sich besonders seinen Tafelbildern zuwenden. Jedenfalls nehmen dieselben jetzt eine gröfsere Bedeutung, als ihnen bisher in der florentiner Malerei zustand, in Anspruch. Nur darf man noch nicht grofse Farbenwirkungen von denselben erwarten. Die älteren Renaissancemaler stehen in Bezug auf Farbenmischung und Auftrag auf dem alten Boden. Die Farbe dient ihnen wesentlich zu kräftigerem Hervorheben und zur besseren Abrundung der Formen.

Bald herrscht ein helles, in das Graue spielendes, bald bräunliches, warmes Kolorit vor; die Kunst, die Licht- und Schattenseiten feiner abzutönen und durch Übergänge zu verschmelzen, hatte sich in Italien noch nicht eingebürgert. Von entscheidender Wichtigkeit ist die allmähliche Umwandlung des Kirchenbildes in ein Hausbild. Nicht die äufsere Bestimmung allein wird geändert, sondern auch die künstlerische Auffassung in eine neue Bahn gelenkt. In Filippo Lippis späteren Werken kann man den Vorgang deutlich beobachten, und wie sich derselbe langsam abspielt, am besten erkennen. Auf dem Rundbilde in der Pittigalerie z. B. (*E.* **44**, 1) und ebenso auf dem Madonnengemälde in den Uffizien (*E.* **44**, 2) ist der Maler über die Stellung der Madonna noch nicht zu völliger Klarheit gelangt. Dort sieht sie dem Spiele des Kindes gleichgültig zu, wendet den Blick nach aufsen. Hier faltet sie die Hände und nimmt keinen unmittelbaren Anteil an der Szene. Aber das Leben und Treiben im Hintergrunde des Rundbildes weist bereits auf die neue Strömung im Gebiete der Phantasie hin. Die Wochenstube der h. Anna wird mit allen Reizen der Wirklichkeit ausgestattet, bei der Schilderung auf die Wahrheit und die frische Anmut ein besonderer Nachdruck gelegt. Beachtung verdient die Frauengestalt vor dem Pfeiler, mit dem Korbe auf dem Haupte und dem gleichsam durch den Wind zurückgebauschten Gewande. Sie wurde mit Vorliebe von den Malern und Bildhauern des Quattrocento verwendet. Neu ist auch auf dem anderen Bilde das Motiv der beiden munteren Engelknaben, welche das Christkind auf ihre Schultern heben und der Madonna darreichen. Blicken wir endlich auf das Gemälde der Krönung Mariä in der florentiner Akademie (*H.* **102**, 3), so entdecken wir, wie die Fülle der munteren Frauen und Mädchen im Vordergrunde die Haupthandlung in den Schatten zu stellen droht.

Erst das nächstfolgende Geschlecht bringt zur vollen Entfaltung, was Filippo Lippi anregt und noch vielfach schwankend und unsicher zu schaffen versucht. Es währt überhaupt längere Zeit, ehe in Florenz wieder ein Maler ersteht, welcher, wie Masaccio, als eine volle, harmonische Persönlichkeit auftritt, und dessen Werke einen allseitig befriedigenden Eindruck üben. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts scheint in Florenz eine Armut an hervorragenden Künstlern zu herrschen. Der auch als Baumeister und Erzgiefser bekannte Antonio Filarete erwähnt in seinem Traktate über die Architektur unter den Malern, welche um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Italien blühten, nur einen Florentiner: Filippo Lippi. (Die anderen gehören Oberitalien und Umbrien an.) Es hätte sonst schwerlich ein blofser Durchschnittsmensch wie *Benozzo Gozzoli* (1420—1498) aus Florenz eine so grofse Fruchtbarkeit entfalten und mit so zahlreichen Aufträgen bedacht werden können. Man stöfst

auf ausgedehnte Wandgemälde von seiner Hand in Montefalco bei Foligno (Leben des h. Franciscus), S. Gimignano (Leben des h. Augustin), Florenz (Zug der h. drei Könige in der Kapelle des Palastes Medici-Riccardi), welchen Gegenstand er später in gedrängter, viel übersichtlicher Anordnung im Pisaner Campo santo (*E.* **43**, 1) wiederholte. Hier hat er im Laufe von 16 Jahren (seit 1468) sein Hauptwerk, 22 grofse Fresken aus dem alten Testamente, geschaffen. Mehrere derselben ergötzen durch die zahlreich angebrachten Porträtköpfe und die eingestreuten, dem unmittelbaren Volksleben entlehnten Züge. So giebt die Weinlese Noahs (*H.* **102**, 4) ein gutes Bild eines toskanischen Herbstes. Wie sich zu dem Turmbau zu Babel Neugierige drängen, Bauhandwerker sich fleifsig regen, so mag es bei dem Bau der florentiner Domkuppel zugegangen sein. Die Vermählung Jakobs mit Rahel erinnert an eine lustige florentiner Hochzeit. Nirgends spricht sich eine kräftige künstlerische Individualität aus, nach keiner Seite hin brachte Benozzo Gozzoli die Malerei vorwärts. Man darf übrigens nicht glauben, die Natur wäre plötzlich mit der Schöpfung künstlerischer Talente karg geworden. Es warfen sich eben viele an sich tüchtige Meister mit so grofsem Eifer auf die Lösung von Einzelproblemen, dass darüber das Streben nach dem harmonischen und zusammenfassenden Ausgleiche der verschiedenen künstlerischen Aufgaben zurückgedrängt wurde. Der vollendete Realismus der Darstellung, das nächste Ziel der italienischen Renaissancekunst, liefs sich nicht mit einem Male erreichen. Da suchten die Einen durch schärfere Nachahmung namentlich der Bronzeskulptur, durch das Studium der Antike, die Anderen durch Erforschung der perspektivischen Gesetze in ihrem weitesten Umfange, durch Verbesserung der technischen Mittel, insbesondere der Bindemittel der Farben, dem Ziele näher zu kommen. Ehe sie den Gestalten die freiere individuelle Empfindung einhauchten, sie tiefer beseelten und als Schöpfungen ihrer Phantasie über die blofse Wirklichkeit erhoben, bemühten sie sich, die natürliche Gesetzlichkeit in ihnen zum Ausdruck zu bringen. Hier liegt die Bedeutung des *Pesellino* (1422—1457), der beiden Brüder *Pollajuolo:* Antonio (1429—1498) und besonders Piero Pollajuolo (1443—ca. 1496), in dessen Tafelbildern die reiche Ausbildung der landschaftlichen Hintergründe, die genaue anatomische Zeichnung der Gestalten auffällt, vor allen aber des *Piero de' Franceschi* (? 1416—1496), der zwar nicht dem florentiner Kreise angehört, jedoch als echter Wanderkünstler seinen Einfluss in viele Landschaften trug. Erst im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts kommt wieder eine gewisse Beruhigung und Sättigung über die Geister, sucht man aus den vorausgegangenen arbeitsvollen Bestrebungen behaglich die Früchte

zu sammeln. Die florentiner Lokalschule erreicht eine neue Blüte.

Aus diesem Kreise ist zunächst *Sandro Botticelli* (richtig Alessandro Filipepi) 1447—1510 zu erwähnen, im Goldschmiedhandwerk zuerst unterwiesen, dann in der Schule Filippo Lippis ausgebildet. Die Gegenstände der Darstellung sind vielumfassend. Er holt sich aus einem homerischen Hymnus seine Inspiration zu der Geburt der Venus (*E.* **42**, 1), entlehnt einmal Lucian (Verleumdung des Apelles), das andere Mal Boccaccio (NastagiosVision) den Inhalt seiner Bilder, er entwirft, in bewunderungswürdiger Weise sich in den Geist der Dichtung vertiefend, Zeichnungen zu Dante (86 Blätter im Berliner Kupferstichkabinette, andere Blätter in der Vaticana) und ergeht sich wohl auch nach antiken Schriftstellern in allegorischen Schilderungen (Frühling). Aufser zahlreichen Tafelbildern (auch Madonnen, Frauenporträts) malte er auch Fresken. Papst Sixtus IV. berief ihn (ca. 1480) mit mehreren Genossen (Domenico Ghirlandajo, Cosimo Rosselli, Signorelli, Perugino) nach Rom, um die von ihm erbaute Palastkapelle (Sixtinische Kapelle) mit Wandgemälden zu schmücken. Die Thaten Mosis und Christi werden nach mittelalterlicher Sitte einander gegenüber gestellt. Die Häufung der Gruppen, die allzugrofse Beweglichkeit der einzelnen Gestalten, die sich auch den heftig flatternden Gewändern mitteilt, die Vorliebe für das Schmuckreiche schwächt den Eindruck der Bilder Botticelli's, zumal dieselben oft mehrere Handlungen und Ereignisse nebeneinander, zum Schaden für die geschlossene Einheit der Komposition, schildern. Die innere Unruhe, die leichte Reizbarkeit seiner Phantasie macht ihn aber auch für neue Anregungen empfänglich. Botticelli gehört zu den ersten Malern, welche der antiken Architektur einen gröfseren Raum in ihren Bildern gönnen (*E.* **42**, 2) und, wie die Geburt der Venus zeigt, auch die antike Skulptur als Muster verwerten. Die monumentale Malerei, mit ihrer strengen Gesetzlichkeit und festen architektonischen Gliederung, legte notwendig dem Streben Botticellis, gerade die mächtigeren Seelenstimmungen auszusprechen, tieferen Empfindungen nachzugehen, enge Fesseln an. Freier konnte er sich in den Tafelbildern bewegen. In den Madonnendarstellungen schlägt er gern einen feierlichen Ton an, so in dem Rundbilde im Berliner Museum, in welchem rosenbekränzte und kerzentragende Engel die Hauptgruppe umgeben, und in dem anderen grofsen Rundbilde in den Uffizien, der Krönung Mariä (*H.* **104**, 4). Das Christkind hält in der einen Hand einen Granatapfel und führt mit der anderen die Hand der Madonna, welche sich anschickt, in das ihr vorgehaltene Buch das Magnifikat (Anfangswort des Lobgesanges Mariä bei Lukas 1, 46) zu schreiben. Zwei Knaben, von einem dritten gröfseren geleitet,

halten das Tintenfass und das Buch, während zwei andere Engel über dem Kopfe der Madonna die Krone emporheben. Die Anordnung weckt die Erinnerung an die alten Dekorationsbilder; doch unterscheidet sich Botticellis Gemälde von jenen durch den lebendigeren Ausdruck, die selbständigen Formenreize. Die Naturwahrheit und Schönheit durchbricht siegreich den andächtigen Zug.

Einzelne Züge des Meisters vererben sich auf seinen Schüler *Filippino Lippi* (1457—1504), den Sohn des Fra Filippo Lippi. Die unruhige Komposition, die heftigen Bewegungen, die Vorliebe für antike Bauten als Hintergrund kehren auch bei ihm wieder, so in den Fresken in S. Maria sopra Minerva in Rom, wo er den h. Thomas von Aquino verherrlicht (*E.* **42**, 4) und in den Wandgemälden in der Kapelle Strozzi (S. Maria novella) aus dem Leben des Täufers und des h. Philippus. Filippinos Hauptruhm knüpft sich an die Fresken in der Kapelle Brancacci, welche er etwa fünfundfünfzig Jahre nach Masaccios Tode fortsetzte. Er vollendete die Auferweckung des Sohnes des Theophilus, welche Masaccio nur zur Hälfte fertig gemalt hatte, und schilderte sodann selbständig den Besuch des Paulus im Kerker des Petrus, die Befreiung Petri (*H.* **103**, 4), das Verhör des Apostels vor dem Prokonsul und die Kreuzigung Petri (*H.* **103**, 5). In der Schilderung der Szene, wie Petrus durch einen Engel aus dem Kerker befreit wird, erscheint die Figur des schlafenden Soldaten besonders gelungen. Im Prokonsul auf dem grofsen Wandbilde ist das Studium antiker Porträtköpfe ersichtlich, der gekreuzigte Petrus beweist die genaue Kenntnis der Natur und des Nackten. Als Komposition steht das Bild nicht hoch, ebenso fehlt die tiefere Charakteristik der handelnden Personen. Auch in Tafelbildern entfaltete Filippino Lippi eine grofse Fruchtbarkeit. Zu den schönsten und frühesten Werken dieser Art gehört die Vision des h. Bernhard (*H.* **103**, 2). Dem Heiligen, welcher seine Homilien schreibt, erscheint in Begleitung von Engeln die Madonna. Hinter dem h. Bernhard bemerkt man gefesselte Teufel und rechts im Hintergrunde Mönche. Im Vordergrunde links kniet der Besteller des Werkes: Francesco del Pugliese. Die Landschaft ist phantastisch behandelt, der Gegensatz zwischen dem abgehärmten Heiligen und den anmutigen Engeln überaus wirksam.

Im Mittelpunkte des florentiner Kunstkreises steht *Domenico Ghirlandajo* (1449—1494). Seine Klage, dass er nicht die Ringmauern von Florenz mit Historien bedecken könne, sein Ruhm als Schnellmaler bezeichnen am besten, dass er zu ruhiger Herrschaft über alle bis dahin erworbenen Kunstmittel gelangt war. Kein stürmischer Neuerer, ohne Vorliebe für die eine oder andere

Seite der Kunstwirkung, weifs er die Resultate der mannigfachen Bestrebungen harmonisch zu vereinigen. Ihn unterstützt dabei die lebendige Empfindung für das Würdevolle und Vornehme, für das Mächtige und Grofse in den Formen menschlicher Erscheinung. Domenico schuf auch zahlreiche Tafelbilder, stumpf in der Färbung, aber sonst die gerühmten Eigenschaften des Künstlers, namentlich das Wohlabgewogene in der Komposition, bei aller Freiheit der Bewegung innerhalb der gröfseren Gruppen, trefflich widerspiegelnd. Von den noch jetzt in Florenz — und nur in Florenz tritt die Wahrheit seiner Schilderung überzeugend vor das Auge — bewahrten Gemälden verdienen die Anbetung der Hirten in der Akademie (1485) und die symmetrisch aufgebaute Anbetung der h. drei Könige in der Kirche degli Innocenti (1488) besondere Beachtung. Seine hochragenden Frauengestalten lehrt uns die Heimsuchung (*E.* **45**, 2) im Louvre (1491), wo Elisabeth demutsvoll vor der gebenedeiten Jungfrau kniet, Maria Salome und Maria Kleophas in glücklichem Kontraste die Szene einschliefsen, am besten kennen. Doch bleibt die Freskomalerei seine eigentliche Heimat. In der Sixtinischen Kapelle malte er die Berufung der Apostel Petrus und Andreas, in der Kapelle der h. Fina in S. Gimignano das Leben der Schutzheiligen, in der Kapelle Sasetti in S. Trinita zu Florenz sechs Szenen aus dem Leben des h. Franziskus. So abgeschlossen auch schon durch wiederholte Darstellung der Gegenstand war, so wusste Ghirlandajo ihm doch neue Reize abzugewinnen. Wie oft ist die Bestattung eines Heiligen seit Giotto gemalt worden! Ghirlandajo wich in seinem Begräbnis des h. Franziskus (*H.* **104**, 3) in den Grundlagen der Komposition nicht von der Überlieferung ab, steigerte aber durch den schönen architektonischen Hintergrund, die Mannigfaltigkeit der Charaktere, die Lebendigkeit des Ausdruckes namhaft die Wirkung des Bildes. Sein Hauptwerk sind unstreitig die Fresken im Chore der Kirche S. Maria Novella, wo er an drei Wänden, in je vier Reihen, das Leben Mariä und des Täufers erzählte. Sein hochentwickelter Raumsinn lehrte ihn, die Komposition architektonisch zu gliedern, sein Schönheitsgefühl bewahrte ihn vor den Klippen eines harten Realismus. Es geht bei der Heimsuchung (*E.* **42**,3) oder bei der Geburt Mariä ganz natürlich zu, es fehlt nicht an Porträtköpfen; jede einzelne Gestalt aber ragt durch Stattlichkeit und markige Schönheit (*E.* **43**, 3) hervor; über dem Ganzen schwebt ein Hauch gediegen vornehmen Wesens, das uns den Eindruck macht, als bewegten wir uns in der Gesellschaft auserlesener Menschen.

So fruchtbar Domenico Ghirlandajo erscheint, so selten sind die unzweifelhaften Proben malerischer Thätigkeit, die sich von dem berühmten Bildhauer *Andrea del Verrocchio* (1435—1488)

erhalten haben. Dennoch darf er nicht in der Geschichte der Malerei übergangen werden. Dass aus seiner Schule so hervorragende Meister wie Lorenzo di Credi, Perugino, Lionardo da Vinci hervorgingen, beweist seine ausgezeichnete Lehrbegabung. Der Umstand, dass Verrocchios Handzeichnungen jenen Lionardos oft ganz nahe kommen, gestattet noch einen wichtigeren Schluss. Verrocchio hat bereits das Schönheitsideal angeregt, welches sodann in Lionardos Werken zur Vollendung gelangt. Das einzige äufserlich beglaubigte Tafelbild Verrocchios: die Taufe Christi (*H.* **104**, 1, 2), besitzt aufserdem ein besonderes Interesse dadurch, dass der Kopf des vorderen, zu Christus aufblickenden Engels von Lionardo gemalt wurde. Doch kann man nicht annehmen, dass sich seine Thätigkeit als Maler auf dieses einzige, übrigens unvollendete Werk beschränkt hätte. In der That dürfen wir ihm oder seiner Werkstätte aus stilkritischen Gründen noch eine gröfsere Zahl von Tafelbildern — Fresken hat Verrocchio nie gemalt — zuschreiben, welche bisher unter anderen Namen gingen. Dieses gilt von dem Bilde des Tobias mit den drei Engeln in der florentiner Akademie und dem kleineren Tobiasbilde in der Londoner Nationalgalerie, sowie von mehreren (früher Pesello oder Pollajuolo getauften) Madonnendarstellungen, welche die Madonna bald stehend und das Christkind vor sich haltend, bald sitzend und das Christkind umfassend schildern. Die Verwandtschaft mit den Reliefdarstellungen, der Zusammenhang mit echten Handzeichnungen des Meisters, einzelne Merkmale, welche bei allen Schülern wiederkehren (Kopfputz, Haltung des kleinen Fingers u. s. w.), lassen über den wahren Ursprung dieser untereinander eng verwandten Bilder kaum einen Zweifel aufkommen. Soweit bleibt aber doch die alte Ansicht im Rechte, dass die produktive Thätigkeit Verrocchios von seiner offenbar ganz ausgezeichneten Lehrkraft überragt wird, und dass vor allem sein Einfluss auf zahlreiche Künstler ihm die grofse historische Bedeutung sichert. Unter seinen Schülern stand ihm am nächsten *Lorenzo di Credi* (1459—1537), nur als Tafelmaler thätig und um die Ausbildung der Ölmalerei in Lokalkreisen verdient. Seine Bilder, mit gröfster Gewissenhaftigkeit und fast peinlicher Reinlichkeit ausgeführt, atmen zugleich eine milde Empfindung und gewinnen durch die treffliche Färbung. Ein lieblicher, fast schwermütig angehauchter Zug spricht aus seiner Anbetung des Christkindes durch Maria und die Hirten (*H.* **104**, 6.) Dasselbe Motiv, nur in einfacheren Formen, kehrt bei Lorenzo di Credi häufig wieder, so dass die Bilder mit der Madonna, welche knieend das vor ihr liegende Christkind verehrt, für den Künstler geradezu typisch geworden sind. Doch dankt er dasselbe, wie gewiss noch manche andere Komposition, seinem Lehrer, welcher

es wieder der Reliefkunst (Robbia?) abgelauscht hat. Steht Lorenzo di Credi in vielen seiner Gemälde noch auf dem Boden der Frührenaissance, so nähert er sich doch in einzelnen Werken schon dem jüngeren Geschlechte, wie z. B. in dem kleinen Bilde der Verkündigung in den Uffizien (*E.* **46**, 2). Er sieht von allem Detailreichtum ab, lässt alles Beiwerk beiseite und sucht die Handlung ideal zu fassen. Eine scharf ausgeprägte, geschlossene Natur offenbart sich in Lorenzos Bildern nicht, ebensowenig wie in jenen des *Piero di Lorenzo* (1462—1521), der nach seinem Lehrer, dem in Florenz und Rom (Sixtina) thätigen, persönlich unbedeutenden *Cosimo Rosselli* (1439—1507), den Namen *Piero di Cosimo* führte. Als einen wunderlichen Heiligen hat ihn Vasari beschrieben. Von seinen seltsamen Einfällen, seiner phantastischen Natur legen auch die landschaftlichen Hintergründe, die Tierfiguren auf seinen Bildern ein klares Zeugnis ab. Das gröfste Interesse erregen seine mythologischen Schilderungen, nach einer seit dem Anfange des Jahrhunderts aufgekommenen Sitte mit Vorliebe als Schmuck der Prunktruhen und Prachtbetten verwandt und seit *Dello*, welcher zuerst solche Truhenbilder geschaffen haben soll, von vielen Malern eifrig gepflegt. Die Volksphantasie war bereits von antiken Mythen stark erfüllt, ehe noch die tiefere Kenntnis der antiken Kunst die richtigen Ausdrucksmittel für dieselben bereit gestellt hatte, und half sich nun, ähnlich wie es später im Norden geschah dadurch, dass sie die antiken Sagen in ein novellistisches Kleid hüllte und auf diese Art der Gegenwart nahe rückte.

Die mittelitalienischen Lokalschulen verlieren gegen das Ende des 15. Jahrhunderts den fest und scharf abgegrenzten Charakter, öffnen sich gegen die Nachbarschulen, tauschen ihre Eigentümlichkeiten und Vorzüge gegenseitig aus. Diese Ausgleichung geht wesentlich auf Wanderkünstler zurück, welche, in kleineren Orten heimisch, sich von den Mittelpunkten der Kunstübung angezogen fühlten, oder ohne festen Aufenthalt, ihre Lehren und ihr Beispiel nach verschiedenen Städten verpflanzten. So sandte z. B. die an Toskana grenzende umbrische Landschaft einzelne junge Künstler nach Florenz, welche hier die rechten Wege und grofsen Ziele der Kunst kennen lernten und den Mut und die Kraft empfingen, in dem mächtigen Hauptstrome zu schwimmen. Da sie keine einflussreiche Lokaltradition leitete, so warfen sie sich mit wahrem Ungestüm gerade auf die neuen Aufgaben, welche die florentiner Malerei aufgestellt hatte, und wurden Hauptvertreter des technischen Fortschrittes. In Florenz hemmte die Fülle heimischer Kräfte öfter ihre Wirksamkeit, dagegen öffnete sich ihnen ein weiter Schauplatz in den Provinzialstädten und an den kleineren Höfen. Sie brachten in die Künstlerkreise bis nach Oberitalien

Leben und Bewegung. Der hervorragendste dieser Wanderkünstler ist *Piero de' Franceschi*, aus Borgo S. Sepolcro, vielleicht der gelehrteste unter den Malern des 15. Jahrhunderts, welcher sowohl die anatomischen, wie in noch höherem Mafse die perspektivischen Gesetze, theoretisch ergründet hatte und diese Kenntnis in seinen Werken energisch verwertete. Auch der eigentlichen Farbentechnik wandte er seine Aufmerksamkeit zu und war bemüht, in die Geheimnisse der Ölmalerei einzudringen. In jungen Jahren lebte er in Florenz, wo er sich dem Domenico Veneziano angeschlossen hatte, später arbeitete er in seiner Vaterstadt, in Rimini, Urbino und Arezzo. In der letzteren Stadt (S. Francesco) schuf er sein umfangreichstes Werk und erzählt in einer längeren Reihe von Wandbildern die Legende vom h. Kreuze, von der Bestattung Adams, welchem ein Samenkorn des Kreuzbaumes unter die Zunge gelegt wird, bis zu den Schlachten gegen Maxentius und Chosroes. Alle Einzelschilderungen der Legende, wie die Königin von Saba in einem Brückenbalken vor dem Palaste Salomos den Stamm des Kreuzbaumes erkennt und ihn knieend verehrt (*E.* **45**, 1, 3), wie dem Kaiser Konstantin nächtlicher Weile ein Engel erscheint, ein Engel die Kaiserin Helena zur Auffindung des Kreuzes auffordert, irrtümlich als Verkündigung (*E.* **44**, 4) gedeutet, wie das wahre Kreuz gefunden und auf seine Wunderkraft geprüft wird u. s. w., werden mit grofser perspektivischer Kunst, in wirksamer Färbung, wiedergegeben. Die Unmittelbarkeit der Empfindung und des Ausdruckes musste freilich gegen die berechnete Richtigkeit, die plastische Schärfe zurücktreten.

Ob *Melozzo da Forli* (1438—1494) zu Piero de' Franceschi in einem unmittelbaren Schulverhältnisse stand, wissen wir nicht; jedenfalls kannte er dessen Werke und fühlte sich ihm wahlverwandt. Seine Grabschrift nennt ihn „gelehrt in der Perspektive". Muster richtiger Perspektive, Meisterstücke kühner Verkürzung treten uns in der That in seinen Werken entgegen. Melozzo überragt aber sein Vorbild durch den mächtigeren Schwung der Phantasie, die vornehmere Erscheinung und tiefere Beseelung der einzelnen Gestalten. In Forli, Urbino, Loreto (Cap. del Tesoro) und Rom entfaltete er eine reiche Thätigkeit. Rom, wo er unter dem Pontifikate Sixtus' IV. eine hervorragende Stellung einnahm, besitzt noch jetzt seine Hauptwerke, aufser der (jetzt auf Leinwand übertragenen) Freske, welche den Ausbau der vatikanischen Bibliothek verherrlicht (*E.* **44**, 3), die leider zerstreuten Reste des Himmelfahrtbildes, welches ehemals die Wölbung der Tribuna in SS. Apostoli schmückte. Dort wird eigentlich nur ein zeremonieller Vorgang dargestellt. Der Papst Sixtus IV. nimmt in Gegenwart von Kardinälen und Hofleuten die Huldigung des knieenden Bibliothekars Platina entgegen. Die scharfe Charakteristik der

einzelnen Persönlichkeiten verleiht aber dem Bilde ein reiches inneres Leben. In den Resten der Himmelfahrt Christi aus der Apostelkirche (der segnende Christus von Engelknaben umgeben im Quirinal, einzelne musizierende Engel (*H.* **105**, 2) und vier Apostelköpfe im Kapitelsaale von S. Peter) weckt die Bewunderung nicht nur die neue Weise, die einzelnen Gestalten in den Raum hineinzuzeichnen, so dass sie in Untersicht, als ständen sie aufrecht, erscheinen, sondern auch die gesteigerte Empfindung, die Formengröfse, welche die einzelnen Gestalten offenbaren. Jetzt erst reifen die Früchte der mannigfachen technischen Bemühungen und theoretischen Studien. Sie dienten dazu, dem Künstler die volle Herrschaft über die äufsere Welt zu sichern. Nachdem er dieselbe gewonnen, genügt ihm die blofse Lebendigkeit und Naturwahrheit nicht. Er erhebt sich über die unmittelbare Umgebung, benutzt aber jene Sicherheit, um nun auch den tieferen, inneren Gebilden seiner Phantasie die Wahrheit und äufsere Glaubwürdigkeit zu verleihen. Das Reich des Idealismus ersteht wieder, nicht mehr der alte Idealismus, welcher vor der lebendigen Schilderung zurückweicht, sondern ein neuer, welcher im eifrigen Naturstudium sich eine feste Grundlage erobert hat, in seiner Art auch vollkommene Wahrheit besitzt. Nichts ist so lehrreich, wie die Vergleichung gleichnamiger Schilderungen aus den zwei Zeitaltern, bevor die äufsere Erscheinungswelt von den Künstlern scharf beobachtet wurde und nachdem die letzteren reiche Erfahrungen über alle äufseren Lebensformen gesammelt hatten. Die Darstellung der sieben freien Künste beschäftigte schon die Künstler des 14. Jahrhunderts. Auch Melozzo hat für den Herzog von Urbino allegorische Bilder derselben (Nationalgalerie in London, Berliner Museum) geschaffen. Wie ganz anders lebensvoll, dabei würdig und feierlich hat er sie erfasst, wie viel feiner die Frau Musika charakterisiert, von der Muse der Rhetorik, Dialektik unterschieden! Nur die Freude an prunkvoller Ausstattung der Szenen und die porträtmäfsigen Züge erinnern an den Weg, welchen der Künstler genommen hat; sonst streifen seine Schöpfungen schon nahe an die Weise des 16. Jahrh. Sofern muss man Melozzo als einen Mann des Überganges begrüfsen.

Doch nicht ihn allein. Auch Verrocchio und der aus Cortona stammende *Luca Signorelli* (1441?—1523), welcher als Jüngling in Arezzo in der Umgebung Piero's de' Franceschi verweilte, haben Anspruch auf diese Bezeichnung. Luca war kein grofser Farbenkünstler, aber was Verständnis des Nackten, Kühnheit der Zeichnung und Grofsartigkeit der Auffassung betrifft, ein würdiger Vorgänger Michelangelos. Diese Eigenschaften prägen sich in seinen Tafelbildern ebenso deutlich aus, wie in seinen Wandgemälden, und kommen zur Geltung, gleichviel ob er

antike Mythen schildert oder christliche Heilige verherrlicht. Pan unter den Hirten, welche ihn durch Flötenspiel ergötzen, im Berliner Museum (*E.* **49**, 4), zwar hart in der Färbung, zeigt Signorellis volle Meisterschaft in der Modellierung nackter Körper; die Madonna mit den zwei Erzengeln und Kirchenvätern in der florentiner Akademie (*E.* **48**, 2) fesselt das Auge durch die feierlich gemessene Anordnung, den breiten Wurf der Gewänder, die mächtigen Formen der männlichen Gestalten. Auch Luca führte ein unruhiges Wanderleben und hinterliefs in verschiedenen Städten Mittelitaliens reiche Spuren seines von einer Lokaltradition schon völlig unabhängigen Wirkens. In Rom malte er in der Sixtina die letzten Thaten und den Tod Mosis; in Monte Oliveto (bei Siena) schilderte er in acht Wandbildern das Leben des h. Benedikt, im Dom zu Orvieto endlich schuf er (1499) sein hervorragendstes Werk: die letzten Dinge. Die Predigt und der Sturz des Antichrist, die Auferstehung der Toten, die Strafe der Verdammten (*H.* **104**, 5) und der Einzug in das Paradies werden uns zum Teile nach legendarischen Quellen, aber in durchaus selbständiger Auffassung vorgeführt. Wieder sind es die fast übermächtigen Gestalten der Propheten (*E.* **48**, 1) und die von kräftigem inneren Leben durchströmten nackten Figuren, worin sich vornehmlich seine Kunst darthut. Erst die weiteren Aufgaben, die mehr dramatische Zuspitzung der Handlung und tiefere Beseelung der Köpfe, stiefsen auf die Schranken seiner Natur. Ihre vollkommene Lösung blieb dem jüngeren Geschlechte vorbehalten.

Wie in der Skulptur, so tritt auch in der Malerei Oberitalien der florentiner Schule selbständig, vielfach sogar ebenbürtig gegenüber. Den wichtigsten Schauplatz der oberitalienischen Kunstpflege bildet Padua. Der Sammeleifer des Kunststickers Francesco Squarcione (1394—1474), der eine Reihe von Vorlagen, Zeichnungen (auch Gipsabgüsse?) auf Reisen erworben hatte und danach junge Leute arbeiten liefs, gab den äufseren Anlass, dass sich in Padua eine Richtung entwickelte, welche vom Studium der Antike, besonders auch in dekorativer Richtung, ausging. Der doktrinäre Geist der Paduaner Universität förderte sowohl die Vorliebe für Allegorieen, als auch die Neigung zur Lösung mathematisch-perspektivischer Aufgaben. Der Einfluss Donatellos empfahl die schärfere Beobachtung plastischer Formen und die Nachahmung derselben. Alle Eigentümlichkeiten der Paduaner Schule erblicken wir verschmolzen und überdies durch eine kräftige Persönlichkeit wirksam gehoben in den Werken des Hauptmeisters: *Andrea Mantegna* (1431—1506). Die Beziehungen zu seinem Schwiegervater, Jacopo Bellini, der längere Zeit in Florenz gelebt und hier sich dem milden, farbenreichen *Gentile da Fab-*

riano (ca. 1370—1450) angeschlossen hatte, fügten noch ein neues Element zu Andreas künstlerischem Charakter. Wir müssen sogar auf Grund der uns (Paris, London) erhaltenen Zeichnungen Jacopos annehmen, dass dessen Einfluss der nachhaltigste und wichtigste war. Schon bei *Jacopo Bellini* stofsen wir auf das eifrige Studium der Antike und der Perspektive und erblicken Mantegna's künstlerische Eigenschaften gleichsam vorgebildet. Mantegna's früheste Thätigkeit gehörte Padua an, wo er neben anderen Meistern aus dem Kreise Squarciones eine Kapelle der Eremitenkirche (vor 1459) mit Fresken aus dem Leben des h. Jakobus und Christophorus schmückte. Reiche Architekturen füllen den Hintergrund, die Gestalten sind trefflich in den Raum komponiert, die Verkürzungen mit Sicherheit gezeichnet, auf die prägnante Wahrheit, „die scharfe, sichere Gegenwart" der Darstellung, ist überall Bedacht genommen. Im Jahre 1459 empfing Mantegna einen Ruf des Marchese Lodovico Gonzaga und siedelte nach längeren Verhandlungen im Anfange der sechziger Jahre nach Mantua über. Die Fresken im Castello di Corte, Familienszenen schildernd, wie die Zusammenkunft der ganzen Sippe des Markgrafen und die Begegnung des Marchese mit seinem schon im Knabenalter zur Kardinalswürde erhobenen Sohne Francesco (*H.* **106**, 3), vor allem aber der zwei Jahrzehnte später geschaffene Triumphzug Cäsars: neun Bilder auf Papier mit Leimfarben gemalt und dann auf Leinwand gezogen, zur Dekoration eines Saales bestimmt (gegenwärtig in Hamptoncourt bei London), sind die hervorragendsten Denkmäler seiner Mantuaner Thätigkeit. Tubabläser, Krieger, welche auf Tafeln die Abbildungen der Siegesthaten tragen oder Trophäen emporhalten, Opfertiere, Elefanten mit Beute beladen (*E.* **49**, 3), Gefangene, Sänger und Tänzer, endlich auf einem zweispännigen Wagen der Triumphator selbst, ziehen in langem Zuge an uns vorüber. Ein befreundeter Paduaner Gelehrter hat offenbar dem Künstler aus alten Schriftstellern das Programm zusammengestellt, dieser selbst antike Kunstwerke auf viele Einzelheiten hin genau angesehen. Dennoch trägt das Werk keineswegs einen antiquarischen Charakter. Im Gegenteil lauschte Mantegna die Mehrzahl der Gestalten unmittelbar der Natur ab und verlieh besonders einzelnen Jünglingsköpfen eine anmutige Frische, wie sie im 15. Jahrhundert kaum ihresgleichen findet. Auch die Fresken in der Camera degli sposi im Castello di Corte bekunden in den Porträtfiguren des Marchese und seiner Familie eine scharfe Naturbeobachtung, welche sich in den Deckenbildern (*E.* **49**, 1) bis zum Streben nach Sinnestäuschung steigert. Er zeichnet, ähnlich wie Melozzo, die Gestalten an der Decke so, wie sie im wirklichen Luftraume, von unten gesehen, dem Auge sich darbieten würden. Schon an den Freskobildern Mantegna's bemerkt man die Vorliebe für

eine reiche Ausstattung des Hintergrundes. Hier konnte er seine antiken Anschauungen und perspektivischen Studien unbehindert vertreten. Die gleiche Neigung offenbart er auch in den Tafelbildern, namentlich in der früheren Zeit. Üppige Fruchtkränze, reiche Pilaster schmücken das Altargemälde in S. Zeno (Verona), welches die thronende Madonna, umgeben von musizierenden Knaben, darstellt (um 1460); von einer antiken Säule hebt sich die von tiefem Schmerz gepackte Gestalt des h. Sebastian in der Wiener Galerie (*E.* **46**, 1) ab; auch die Madonna della Vittoria im Louvre (1496) sitzt inmitten einer Blumenlaube. Dass es aber eines solchen Prunkes nicht bedarf, um die volle künstlerische Wirkung zu erzielen, beweisen die Madonna mit dem h. Johannes und Magdalena in der Nationalgalerie in London (*H.* **106**, 4) und die von einem jubelnden Engelchore eingeschlossene Madonna in der Brera zu Mailand (*E.* **48**, 3). Die Fülle der Anmut, die Weichheit der Formen, welche Eigenschaften nach gangbarer Meinung nur von der venezianer Schule gerühmt werden, kommen hier bereits zur Geltung. Mantegna zog auch mythologisch-allegorische Gedanken in den Kreis seiner Schilderungen. Sie waren in der höfischen Welt, welche jetzt die Kunstpflege vielfach übernahm, in Kabinetten oder Studios zur Unterhaltung Bilder sammelte, wie es z. B. Isabella Gonzaga in Mantua that, beliebt und durch die Anklänge an die gelehrte Poesie des Zeitalters und die Zierlichkeit der Malerei doppelt fesselnd. Mit der Schilderung der Malerthätigkeit Mantegna's ist seine Bedeutung noch keineswegs erschöpft. Unter den älteren italienischen Kupferstechern nimmt er unbedingt den ersten Platz in Anspruch. Mannigfaches Dunkel schwebt noch über der frühesten Geschichte des Kupferstiches in Italien. Lässt man, wie sich gebührt, Vasaris Erzählung von der Erfindung des Kupferstiches durch Maso Finiguerra beiseite und hält nur an der Thatsache fest, dass die Goldschmiede, ehe sie die Niellomasse in die eingegrabenen Vertiefungen der Silberplatten einschmolzen, von der Gravierung Abdrücke auf Papier zu nehmen pflegten, so kennt man eben die Vorgeschichte des Kupferstiches. Wer hat in Italien zuerst Kupferplatten mit der Absicht graviert, die Zeichnung durch den Druck zu vervielfältigen, und wann geschah es? Gewöhnlich wird der sonst unbekannte *Baccio Baldini* als der erste italienische Kupferstecher genannt, mit ihm Sandro Botticelli in unmittelbare Verbindung gebracht. Die ihm zugeschriebenen Blätter (zusammenhängende Folgen der Propheten, Sibyllen, Planeten, das sog. Kartenspiel, eigentlich ein lehrhaftes Bilderbuch, die menschlichen Stände, Musen, freien Künste, Tugenden, Planeten darstellend u. a.) verteilen sich aber auf mehrere, nicht einmal immer florentiner Hände und umfassen

einen ziemlich weiten Zeitraum. Die bekanntesten Stiche, Illustrationen zu einem Erbauungsbuche, „monte sancto di Dio“, und zu Dante, fallen in die Jahre 1472 und 1481 und zeigen noch eine sehr unbeholfene Technik. Diese Umstände mindern die Ansprüche der florentiner Stecher auf eine führende Stellung und machen es nicht wahrscheinlich, dass die Kunst des Kupferstiches erst von Florenz nach Oberitalien verpflanzt wurde, oder dass Mantegna von florentiner Stechern gelernt hat. Die Unwahrscheinlichkeit würde sich noch steigern, wenn bewiesen werden könnte, dass Mantegna's Anfänge als Kupferstecher schon in die Paduaner Zeit, also vor 1460, fallen. Jedenfalls gewann der Kupferstich in Oberitalien eine kräftige Entwickelung und trieb reiche Blüten, während er in Florenz rasch verkümmerte. Das gröſste Verdienst daran gebührt Mantegna. Der herbe Zug in seiner Phantasie und ebenso seine Freude an feinster Zuspitzung des Ausdruckes erhielten im Kupferstiche einen weiten Spielraum. Was in einzelnen Gemälden wie z. B. in dem toten Christus (Brera) als Herzenshärte erscheint, die selbst vor dem Hässlichen nicht zurückschreckende Wahrheit der Schilderung, empfängt hier eine leise phantastische Färbung. So wirken die Grablegung, Christus in der Vorhölle, die kauernde Madonna mit dem Kinde am Busen ergreifend. Sie haben auch bei den Zeitgenossen Beifall und Nachahmung gefunden. Überhaupt strömt von Mantegna und von der Paduaner Schule ein reiches Leben aus. Wenige der oberitalienischen Schulen konnten sich ihrem Einflusse entziehen, selbst nicht die selbständigste von allen, die Malerschule von Venedig.

Venedig scheint in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vielfach von der benachbarten Insel Murano seinen Bilderbedarf bezogen zu haben. Hervorgehoben werden insbesondere zwei Maler: *Johannes* (Alemannus) und *Antonio da Murano*, welche gemeinsam eine Reihe von gröſseren Altarwerken schufen. Nicht nur die beliebte gotische Einrahmung, auch der streng andächtige Zug, die feierliche Haltung der Figuren (*E.* **51**, 2) weisen auf die noch ungebrochene Herrschaft älterer Traditionen hin. Die Gestalten ordnen sich nicht zu einer einheitlichen Gruppe, bleiben für sich, wie die holzgeschnitzten Heiligen auf mittelalterlichen Flügelaltären, und beziehen sich auch innerlich nicht aufeinander. Nur die helle, fröhliche Färbung, die Vorliebe für glänzenden Goldzierat deuten die Lebensfreude an, welche sich später als das Erbeigentum der venezianischen Malerei herausstellt. Zunächst bedurfte sie, um sich ihrem Ziele zu nähern, um die Schilderungen auf der Grundlage der Naturwahrheit aufzubauen, noch fremder Hilfen. Unter den äuſseren Einflüssen steht jene der Paduaner Schule in erster Linie. Wir bemerken sie in den Altarbildern des *Luigi Vivarini* und des *Carlo Crivelli*. Beide

Maler waren in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts thätig. Der erstere hängt mit den Malern von Murano zusammen, der andere, wanderlustig und mannigfachen Anregungen leicht zugänglich, bewahrt gleichfalls, wie das üppig aufgeputzte Beiwerk in seinen Werken, die Beschränkung auf Andachtsbilder zeigt, treue Anhänglichkeit an die ältere Richtung. Daneben tauchen auch zahlreiche Anklänge an die Paduaner Schule auf. Sowohl Luigi Vivarini (*H.* **105**, 3) wie Carlo Crivelli (*H.* **105**, 4), von welchem die Breragalerie die besten Gemälde besitzt, gehen in den Köpfen der Heiligen von einem eingehenden Naturstudium aus, steigern die Lebendigkeit bisweilen bis zur peinlichen Schärfe. Crivelli entlehnt die Fruchtkränze, die Dekoration der Hintergründe offenbar Mantegna, welcher auch das Vorbild für den Aufbau der Komposition wurde. Aber noch fehlte das wichtigste, bei der Richtung der Schule unentbehrliche Ausdrucksmittel, die tiefere Belebung der Gestalten durch die Farbe. Da fügte es ein glücklicher Zufall, wenn es nicht mehr als Zufall war, dass sich etwa 1474 in Venedig ein Maler niederliefs, welcher die Künstler mit der Ölmalerei vertraut machte und die Porträtdarstellung zu ungeahnter Höhe brachte. Die Legende macht *Antonello da Messina* zu einem Schüler des Jan van Eyck. Die Technik der Ölmalerei hat er allerdings einem flandrischen Meister abgelernt, sonst aber in der Zeichnung, in der Wahl der Formen seine italienische Herkunft nicht verleugnet. In der Madonna mit dem h. Gregor und Benedikt (Pinakothek in Messina), jetzt mit dem Flügelbilde der Verkündigung zu einer grofsen Tafel vereinigt, mischen sich sogar altvenetianische mit umbrischen (Gentile?) Elementen. Gröfseren künstlerischen Wert besitzen allein seine Porträte, von welchen der Louvre (*E.* **51**, 1) und das Berliner Museum die besten Proben besitzen. Die gute Verschmelzung der Farben und feinere Vermittelung derselben durch Halbtöne verliehen ihnen eine Rundung und Lebendigkeit, welche die Zeitgenossen wohl überraschen und zur Nachahmung anspornen musste. Auf diese Weise wurde die Rüstung der venetianer Malerschule vollendet. Die Söhne des alten Jacopo Bellini, Gentile und Giovanni erwarben sie und betraten, mit ihr angethan, zuerst den Weg, welcher die venetianische Kunst nachmals zu so grofsartigem Triumphe führte.

Gar grofs ist die Zahl der Nebenschulen, welche sich im Laufe des 15. Jahrhunderts teils auf den alten Kunststätten, wie Siena, teils in den aufblühenden Residenzen neuer Dynastieen erhoben. In jeder einzelnen lassen sich mehr oder weniger tüchtige Meister nachweisen, alle haben zu der umfassenden Blüte der italienischen Kunst beigetragen, wenn sie auch keine hervorragenden Mittelglieder in der Entwickelungsgeschichte derselben

bilden. Namentlich in Oberitalien giebt es kaum eine gröfsere Stadt, welche sich nicht von der Mitte des 15. Jahrhunderts an einer stattlichen Künstlerschar erfreute. An der Spitze der Veroneser Schule, welche schon in den früheren Jahrhunderten Blüten getrieben hatte, steht kein geringerer, als der berühmte Medailleur *Vittore Pisano* oder Pisanello (1380?—1456). Seine umfangreichen Fresken im Dogenpalaste, im Lateran sind zwar verloren gegangen, aber aufser den Resten von Fresken in Verona und Mailand und einem Zeichenbuche (Codex Vallardi im Louvre) haben sich mehrere Tafelbilder in der Londoner Nationalgalerie (*E.* **48**, 4), im Berliner Museum u. a. erhalten, welche uns über die künstlerischen Eigenschaften Vittores, die genauen Tierstudien, die Freude an reichen landschaftlichen Hintergründen und bunten Trachten, aber auch ein gewisses Schwanken zwischen alter (typischer) und neuer (realistischer) Auffassung Kunde geben. Von einer Schule des Meisters wissen wir nichts; dagegen lassen die Werke späterer Veroneser Maler, wie des als Miniaturmaler bekannteren *Liberale da Verona* (1451—1536?), in der Behandlung des architektonischen Hintergrundes und insbesondere jene des *Francesco Buonsignori* (1455—1519) den Einfluss Paduas nicht verkennen. Ebenso weist in den zahlreichen Madonnenbildern des Hauptmalers von Vicenza, des *Bartolommeo Montagna* (1450? bis 1523), die allgemeine Anordnung (*E.* **46**, 3) auf einen Zusammenhang mitder paduanisch-venezianischen Kunst hin. Die ältere Mailänder Schule ist durch die epochemachende Wirksamkeit Leonardo Vincis in den Hintergrund gedrängt worden. Seine blendende Erscheinung verdunkelt die ganze Umgebung. Doch fehlte es der Lombardei auch vor seiner Zeit nicht an tüchtigen Malern, welche wie der aus Brescia stammende *Vicenzo Foppa* (seit der Mitte des Jahrhunderts in Mailand thätig) auch in der Freskomalerei (Kapelle Portinari in S. Eustorgio) den Wettstreit mit den Kunstgenossen in anderen Städten wohl bestehen konnten, in den Tafelbildern, besonders Madonnendarstellungen eine grofse Lieblichkeit und vornehme Ruhe ausdrücken. Neben Foppa ernteten die jüngeren Künstler *Ambruogio da Fossano* oder Borgognone († 1523) und der sogenannte *Bramantino*, mit dem Familiennamen Bartolommeo Suardi, welchen Bramante am Anfange des 16. Jahrhunderts nach Rom führte, den gröfsten Ruhm.

Die kleineren Städte in Oberitalien besafsen keine feste Lokaltradition, welche auf die Künstler hätte bestimmend wirken, sie dauernd in einer Richtung festhalten können. Wanderkünstler gewinnen daher leicht gröfseren Einfluss, die heimischen Meister holen sich gern aus der Fremde Muster und Vorbild. Für die Erkenntnis der Verbreitung und Mischung der verschiedenen Kunstweisen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist das

Studium dieser Lokalschulen daher überaus lehrreich. Allmählich vermindern sich die Gegensätze und erstarkt der gemeinsame Kunstboden, welcher die Nation für die Aufnahme eines neuen, allgemeingültigen Stiles empfänglich machte.

Ein treffliches Beispiel der Durchkreuzung mannigfacher künstlerischer Elemente bietet die Schule von Ferrara. Den äufseren Mittelpunkt der Kunstpflege bildete das Fürstenhaus der Este, welches zahlreiche Maler am Hofe sammelte und beschäftigte. Das Hauptdenkmal ihrer Kunstliebe sind die (leider nur zur Hälfte erhaltenen) Fresken im Palazzo Schifanoja, unter Herzog Borso 1467—1471 ausgeführt. Sie lehnen sich einerseits an die seit Petrarca beliebten „trionfi“ an, berühren sich anderseits mit dem lebhaften allegorischen Ideenkreise, welcher auch in den ältesten italienischen Kupferstichen Ausdruck fand, fügen aber noch als selbständigen Teil naturfrische Schilderungen aus dem Leben Borsos hinzu. Bilderstreifen übereinander bringen die Monatsbeschäftigungen in Verbindung mit höfischen Szenen, sodann die Zeichen des Tierkreises, allegorisch erweitert, und endlich die jedem Monat vorstehenden Götter auf Triumphwagen, also ein förmliches Kalendarium, zur Anschauung. *Francesco Cossa*, unter paduanischen Einflüssen erzogen, dann aber im Banne Pieros degli Franceschi stehend, hat Hauptanteil an dem Freskoschmucke. Die Abhängigkeit von fremden Mustern kehrt bei *Cosimo Tura* (1432—1495), dem vielbeschäftigten Hofmaler des Herzogs, und auch bei dem jüngeren Geschlechte wieder. Wenigstens in seinen späteren Werken in Mantua folgt *Lorenzo Costa* (1460—1536), ursprünglich ein Schüler Turas, den Spuren des Mantegna, dessen Erbschaft er gleichsam übernahm. Der Musenhof im Louvre (*E.* 40, 2) zeigt in dem Gedankenkreise und in den zuweilen antikisierenden Formen eine sichtliche Verwandtschaft mit Mantegna's Weise. Noch deutlicher tritt der Einfluss des letzteren in den allerdings seltenen Werken des *Ercole di Roberto Grandi* († 1496) zu Tage. Die Ferrareser griffen aber ihrerseits wieder nach aufsen über. Cossa sowohl wie Costa arbeiteten auch in Bologna und verpflanzten dahin Eigentümlichkeiten der ferrareser Schule. Es hält schwer, den gegenseitigen Einfluss, welchen Lorenzo Costa und der beste Maler von Bologna, *Francesco Raibolini*, gewöhnlich *Francia* genannt, aufeinander übten, scharf abzugrenzen; jedenfalls standen sie sich persönlich sehr nahe. Francia, als Goldschmied erzogen, war keine reiche Natur; auf einem eng begrenzten Gebiete schuf er aber dauernd fesselnde Werke. Den einmal gewählten Madonnentypus wiederholte er regelmäfsig; die emailartige, glatte Färbung legte er erst spät ab. Wenn man aber ein einzelnes seiner Madonnenbilder betrachtet, wird man immer wieder von dem milden, leise schwärmerischen

Zuge, von der Lieblichkeit des Frauentypus und dem stillfrommen Ausdrucke ergriffen. Das gilt ebenso von den Gemälden, in welchen die Madonna vor dem Christuskinde in andächtiger Stimmung steht (*H.* **105**, 5), wie in den zahlreichen Madonnenbildern, welche ein still inniges Familienglück schildern. Nur wenn sich im Vorgange auch dramatische Kraft widerspiegeln soll, wie z. B. inder Darstellung der Kreuzabnahme (*E.* **47**, 1), streift Francia die Grenzen seiner Begabung.

Durch seinen Schüler *Timoteo della Vite* (1467—1523) wird Francias Weise nach Urbino verpflanzt. Doch tragen blofs Timoteo's ältere Bilder (*H.* **106**, 2) die Spuren dieses Einflusses, welchen er, wenn auch nur in sehr abgeschwächter Form, auf den jungen Raffael überträgt. So schliefst sich in der italienischen Kunstentwickelung Glied an Glied zur Kette. Die aufeinander folgenden Zeitalter, wie die verschiedenen Schulen und Richtungen erscheinen bald äufserlich, bald innerlich miteinander verbunden. In Urbino, wohin der aus Ferrara stammende Timoteo 1495 übersiedelte, hatte Herzog Federigo zahlreiche Künstler um sich versammelt, Italiener und Niederländer. Das gab wieder neue Verschmelzungen, welche nachwirkten. So hat Justus von Gent auf Melozzo einigen Einfluss geübt, von Melozzo wieder wurde *Giovanni Santi*, Raffaels Vater († 1494) abhängig, nur dass er in den männlichen Gestalten eine gewisse Schwerfälligkeit nicht überwand, in der Madonna einen milderen, weicheren Ton anschlug. Aufser den Fresken in S. Domenico in Cagli (*E.* **43**, 4) haben sich in Urbino selbst mehrere Tafelbilder, fast durchgängig Madonnenschilderungen, von ihm erhalten.

Steuert die Malerei in Florenz vornehmlich auf das Ziel los, das bunte Menschenleben und die ganze Erscheinungswelt kräftig zu erfassen, knüpft sie in Padua an den Humanismus an, so dass häufig nur die auserlesenen Geister, die Männer der reifsten Bildung im stande sind, ihre Werke voll zu geniefsen, so bewahrt die dritte Hauptschule, die umbrische, vorwiegend einen volkstümlich kirchlichen Charakter. Von der Heimat des h. Franciscus, von einer Landschaft, welche schon im Altertume durch mannigfache Heiligtümer sich auszeichnete, von einem Stamme, welcher stets nur als Ambofs diente, unaufhörlich die Herren wechselte, nie zu freier Macht emporstieg, lässt sich keine andere Richtung erwarten. Auch auf umbrischem Boden erstanden in den einzelnen Städten, an den Höfen der kleinen Dynasten, z. B. der Trinci in Foligno, mannigfache Lokalschulen. Ihr Wesen geben, aufser den Werken des *Ottaviano Nelli* aus Gubbio († 1444), dessen Madonna del Belvedere in S. Maria nuova in Gubbio einen feinen Liebreiz, hellstrahlende Färbung, aber auch ganz dürftigen Formensinn zeigt, besonders die häufigen Gemälde des Niccolo di Liberatore, fälsch-

lich *Alunno* genannt (1430?—1502), kund. Gewiss wirkten dieselben erbaulich und fanden bei den Gläubigen grofsen Beifall. Mild und freundlich schildert er die Himmelsmächte, voll Zutrauen auf ihren Schutz und ihre Hilfe die betende Gemeinde (*E.* **43**, 2). Der grofsen Kunstströmung, in welcher sich die tonangebenden Kreise Mittelitaliens bewegten, stand er natürlich fremd gegenüber. Soweit die umbrische Stimmung in dem allgemeinen Kunstleben Italiens Widerhall findet, hat sie *Gentile da Fabriano* (1422—1427 als Maler nachweisbar) demselben zugeführt. Die von Gentile erhaltenen Gemälde (Anbetung der Könige in der florentiner Akademie) geben nicht den richtigen Begriff von der Bedeutung des Mannes, welcher ein reges Wanderleben von Rom bis Venedig führte und namentlich in der letzteren Stadt tiefe Spuren seines Wirkens zurückliefs.

Im Laufe des Jahrhunderts trat die umbrische Hauptstadt mehr in den Vordergrund. Schon *Fiorenzo di Lorenzo* (seit 1472 thätig) war nicht mehr innerhalb der Schranken des Provinzialstiles stehen geblieben, hatte vielmehr aus Florenz einzelne Anregungen sich geholt. Noch reicher gegliedert ist der Untergrund, auf welchem Raffaels Lehrer seine Kunst aufgebaut hat: Pietro Vannucci aus Città della Pieve (1446—1523), gewöhnlich *Pietro Perugino* genannt. Wahrscheinlich dankt er Piero degli Franceschi seine perspektivische Kunst, die er gern in seinen Bildern zur Schau trug; seine tüchtige Farbentechnik, die ihn die Vorzüge der Ölmalerei geschickt verwerten liefs, lernte er in der Werkstatt Verrocchios in Florenz. Florenz wurde überhaupt neben Perugia seine zweite Heimat. Er wetteiferte mit den Florentiner Künstlern, nahm wiederholt einen längeren Aufenthalt in der toskanischen Hauptstadt, scheint sogar eine Zeit lang eine Doppelwerkstätte, die eine in Florenz, die andere in Perugia, eingerichtet zu haben. Über ein reiches Maafs von Kraft und Begabung gebot Perugino nicht. Daher erscheint seine Entwickelung bald abgeschlossen und tritt Stillstand und Verfall frühzeitig ein. Bereits in den Fresken in der Sixtinischen Kapelle steht er auf der Höhe seiner Entwickelung. Seine Blüte währt bis zum Anfange des 16. Jahrhunderts. Die letzten zwanzig Jahre seines Lebens verstreichen, ohne seinen bereits erworbenen Ruhm zu vermehren. Von besonderer Wichtigkeit nicht nur für Peruginos persönliche Entwickelung, sondern auch für den Stand der mittelitalienischen Malerei am Schlusse des Jahrhunderts sind die Wandfresken in der Sixtinischen Kapelle, welche das Leben Mosis und Christi schildern. Die florentiner und umbrischen Künstler, welche hier wetteifernd auftraten, tauschten einzelne Vorzüge gegeneinander aus. Jene lernten von den Umbriern, die Hintergründe reicher auszustatten und malerisch zu behandeln, diese wieder sahen den Florentinern die

festere Zeichnung und geschlossene Gruppierung ab. Die Mittelgruppe in der Übergabe der Schlüssel an Petrus (*H.* **106**), der einzigen Freske, welche mit voller Sicherheit im Entwurfe und in der Ausführung Perugino zugeschrieben werden kann, dankt ihre einheitliche Haltung offenbar florentiner Einflüssen. In den späteren Fresken Peruginos kommt die heimische Natur wieder stärker zum Vorschein. Das Kreuzbild in S. M. Maddalena de' Pazzi zu Florenz, wo er von 1490—1499 vorwiegend verweilte und seine besten Gemälde schuf (*E.* **50**, 1), zeichnet sich besonders durch die ergreifende Innigkeit des Ausdruckes in den schmerzerfüllten Gestalten und in der wirkungsvollen Stimmung der Landschaft aus. Eine engere Verbindung der einzelnen Figuren, welche unter hohen Bogen stehen, wurde vom Künstler nicht bedacht. Noch lockerer ist die Komposition in dem dritten Freskowerke Perugino's, in der Wechslerhalle (Cambio) zu Perugia aus dem Jahre 1500, wo er sowohl die Decke (*H.* **84**, 1) wie die Wände mit Bildern schmückte und sich auch in der Wiedergabe humanistischer Gedankenkreise versuchte. Aber die antiken Vertreter der einzelnen Tugenden, die Helden und Gesetzgeber des Altertums stehen gleichgültig nebeneinander, besitzen nicht einmal einen äufserlichen Mittelpunkt, auf welchen sie sich in Gebärde oder Bewegung beziehen.

Trotz seiner berüchtigten Trägheit und Langsamkeit entfaltete Perugino doch auch als Tafelmaler eine grofse Fruchtbarkeit. Rascher als die meisten Zeitgenossen wusste er aus der Erfindung der Ölmalerei Vorteile zu ziehen. Seine Färbung ist stets warm und fein abgetönt, oft leuchtend, und lässt die Schranken seiner Phantasie, das schliefslich Gewohnheitsmäfsige des Ausdruckes leichter vergessen. Sein Lieblingsgegenstand war, der heimatlichen Richtung entsprechend, das Marienleben. Bald malte er die Madonna auf dem Throne, von Heiligen umgeben (*H.* **105**, 6), bald schwebt sie in den Lüften, von der unten versammelten Apostelgemeinde verehrt, bald kniet sie anbetend vor dem Christuskinde, das, von einem Engel gehalten, auf der Erde sitzt, während auf den Flügelbildern die Erzengel Raffael und Michael, überaus anmutig gezeichnet, gleichsam die Wacht halten. Mariä Vermählung (*E.* **47**, 2), ihre Himmelfahrt, wie sie unter dem Kreuze steht, den Tod Christi mit den Freunden beweint (*E.* **51**, 4), das sind die Ereignisse, die Perugino mit Vorliebe und am gelungensten verkörpert. Selbst in den ausgereifteren Gemälden gelingt es ihm nicht immer, die Gestalten mit reicherem Leben zu füllen. Zuweilen verbirgt er die Schwäche seiner Gestaltungskraft hinter der fast schematischen Regelmäfsigkeit der Komposition, wie in der Vermählung Mariä, wo ihm offenbar die Mittelgruppe aus der Schlüsselübergabe in der Sixtina vorschwebte.

Schilderungen, in welchen die gesteigerte Empfindung ihn zwingt, über die oft leere Anmut der Köpfe hinauszugehen, und auch die Anordnung der Gruppen an Lebhaftigkeit gewinnt, gelingen ihm namentlich in der früheren Zeit besser, als die einfachen Madonnenbilder. Die Beweinung Christi in der Pittigalerie, die Pietà und Himmelfahrt in der florentiner Akademie werden daher mit Recht an die Spitze seiner Werke gestellt. Neben Perugino behauptet *Bernardino* (di Betto) *Pinturicchio* (1454?—1513), nicht Schüler, wohl aber in jüngeren Jahren Gehilfe Peruginos, einen hervorragenden Platz. In einer Beziehung spielt er in der umbrischen Schule eine ähnliche Rolle wie Ghirlandajo in der florentinischen. Er stürmt nicht vorwärts, begnügt sich vielmehr, das überlieferte Kunsterbe zu verwalten und zu verwerten. Er erwirbt sich dadurch eine ungemeine Sicherheit in der Komposition, welche ihn befähigt, ausgedehnte Wandflächen mit Bildern zu füllen, die zwar nicht über den Durchschnitt hinausragen, immer aber eine lebendige Wirkung hervorrufen. Pinturicchios Anteil an den Fresken in der Sixtina (Taufe Christi, Jugend Mosis), welche gewöhnlich Perugino zugeschrieben wurden, ist schwer abzugrenzen, die Frage, ob er auch die Entwürfe zu den Fresken machte oder diese nur ausführte, nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Bis zum Schlusse des Jahrhunderts blieb Rom der Hauptschauplatz seines Wirkens. Die umfassendste, noch erhaltene Schöpfung sind die Bogenfeld- und Gewölbebilder in den Gemächern seines Gönners, des Papstes Alexander VI. (Appartamento Borgia), welche jetzt zur vatikanischen Bibliothek geschlagen sind. Aus ihr weht uns gleichfalls der Geist des Humanismus noch entgegen. Aufser biblischen und legendarischen Schilderungen erblicken wir Bilderkreise, in welchen die Planetengötter und die freien Künste verherrlicht werden, letztere bereits in der Weise, dass sich um die allegorische Figur jeder Kunst ihre Vertreter, in lebhafter Thätigkeit begriffen, sammeln. Die reiche dekorative Ausstattung, welche hier das Auge ergötzt, wiederholt sich in noch gröfserer Pracht in den Deckenfresken des Chores in S. Maria del popolo. Im Anfange des 16. Jahrhunderts (1503 bis 1507) übernahm er die Ausschmückung der Bücherei (Libreria) des Domes zu Siena. In zehn farbenreichen Fresken erzählt er mit behaglicher Breite das Leben des Papstes Pius II. oder wie er in der Geschichte gewöhnlich heifst, des Aeneas Sylvius Piccolomini. Mit der Erfahrung eines geübten und geschulten Malers entwarf er die einzelnen Szenen (wobei ihm nach Vasari der jugendliche Raffael geholfen haben soll), darauf bedacht, durch die lebensfrische Darstellung, die bunten Trachten, die reiche Landschaft das Auge zu ergötzen und das Gleichgültige der Vorgänge (Abreise des Aeneas Sylvius zum Baseler Konzil, *H.* **105**, 7,

Dichterkrönung desselben, Vermählung Kaiser Friedrichs u. s. w.) vergessen zu machen.

Pinturicchio ist der richtige Durchschnittsmann. Ausgerüstet mit allen technischen Mitteln, über welche die Kunst zu verfügen gelernt, Herr über das Handwerk, fasst er in gefälliger Weise die Ergebnisse der älteren Entwickelung zusammen. Er begnügt sich, das Erworbene festzuhalten, vermehrt es aber nicht. Er wagt keine Neuerungen und lässt auch seine Persönlichkeit nicht in den Vordergrund treten. Mit dem eigenen Herzblut haben weder Domenico noch Pinturicchio die Farben gemischt. Die Gefahr der Verflachung, des Überwiegens dekorativer Richtungen, lag hier, wie im Kreise der Skulptur das Überhandnehmen der blofsen Kunstindustrie, nahe, wenn nicht Ereignisse den allgemeinen Volkssinn aufrüttelten, wenn nicht durch kühne Männer die Kunst vertieft und vor neue Aufgaben gestellt wurde.

3. **Das 16. Jahrhundert** (Cinquecento).

Mit dem Tode Lorenzo Magnificos (1492) schliefst das mediceische Zeitalter. Glieder des Hauses Medici erreichten zwar später hohe Würden, wurden Päpste und Herzöge; die Stellung aber, welche die Familie bisher in Florenz eingenommen, ging für sie unwiederbringlich verloren. Die Medici hatten nicht allein ihre Heimat thatsächlich beherrscht, sondern durften auch als die glänzendsten Vertreter des florentiner Geistes gelten. Gewann doch ihre Macht eine Hauptstütze in dem feinen Verständnis, welches sie für die Strömungen im florentiner Volksleben und für die Neigungen, selbst Schwächen desselben besafsen. Allmählich verflachten aber diese Neigungen und traten andere Stimmungen in den Vordergrund. Der Umschwung der Dinge findet seinen schärfsten Ausdruck in der Thatsache, dass ein grimmiger Gegner der Medici, Girolamo Savonarola, als Lorenzo starb, die öffentliche Meinung des Volkes für sich eroberte, das letztere eine Zeitlang nach seinem Willen lenken konnte. Von den florentiner Zuständen nahmen die Reformgedanken des kühnen Dominikanermönches den Ausgangspunkt. Um dem Volke von Florenz die Freiheit zu erobern, welche es sorgenlos preisgegeben hatte, um den leicht fröhlichen Sinn zu bannen, mit welchem dasselbe das Leben erfasste, allen Freuden, welche der Tag brachte, sich willig ergab, ohne sich um das Morgen zu kümmern, bedurfte es einer tieferen Erschütterung des religiösen Gemütes. Savonarolas Predigten sind erfüllt von ernsten Mahnungen, sich nicht von dem gleifsenden Scheine locken zu lassen, den Kampf mit den Lüsten nicht zu scheuen, den Blick zu dem Ewigen, dem Wahren, zu Christus, zu erheben. Mit

flammender Begeisterung vorgetragen, packten diese Lehren auch die Phantasie der florentiner Künstler. Es ist lehrreich, die Wandlung zu betrachten, welche sich um die Wende des Jahrhunderts in den Gegenständen der Darstellung vollzieht. Bildhauer und Maler erscheinen in höherem Maafse empfänglich für die Wiedergabe pathetischer Szenen, leidensvoller Vorgänge, schmerzlicher Empfindungen. Die Beweinung und Beklagung Christi, wie die Mutter in stummer Klage den Leichnam im Schofse hält (Pietà), die Freunde trauernd ihn in das Grab legen, alle diese Szenen gewinnen jetzt eine ähnliche Bedeutung wie zur Zeit des Franciscus von Assisi die Bilder aus der Kindheitsgeschichte Christi. Dort die fröhliche Verheifsung, jetzt das bittere Leiden Christi um unsertwillen, das sind die Gedanken, mit welchen sich die Phantasie mit sichtlicher Vorliebe beschäftigt.

Savonarolas Gewalt über die Geister währte nur eine kurze Zeit; die von ihm wachgerufenen Gedanken schlummerten wieder ein. Mit dem alten florentiner Leben und Treiben war es aber doch für immer vorbei. Denn das ganze italienische Volk erfuhr seit dem Ende des Jahrhunderts weitgreifende Änderungen in allen seinen Verhältnissen und Beziehungen. In engen Grenzen, von Stadt zu Stadt, von Landschaft zu Landschaft bewegten sich in früherer Zeit alle Interessen. Selbst die Kriege waren gewöhnlich nur örtliche Kämpfe. Jetzt wird Italien in die grofsen europäischen Verwickelungen hineingezogen; Frankreich und Spanien gewinnen festen Fufs auf italienischem Boden und werben Freunde oder stofsen auf Gegner in den einzelnen Staaten. Für die Städterepubliken fehlt der rechte Raum, die Bildung, welche in denselben Wurzeln geschlagen hatte, verdorrt. Sogar die Päpste, welche doch wahrlich keine Erbrechte verfechten, treiben eine dynastische Politik. Die Päpste können aber allein, auf ihre überlieferte Macht, ihre allgemeine Herrschaft über den Glauben gestützt, mit den europäischen Grofsstaaten wetteifern. So tritt ihre Residenz, Rom, in den Vordergrund und darf gewissermaafsen als die Hauptstadt Italiens gelten. Dieser Vortritt Roms ist auch für die Entwickelung der italienischen Kunst ein epochemachendes Ereignis. Von allen Seiten strömen seit den Tagen Sixtus IV., aus dem Hause Rovere, die Künstler in Rom zusammen und machen es zum Mittelpunkte ihrer Wirksamkeit. Die Kunst in den anderen Städten Italiens, Venedig ausgenommen, sinkt im Vergleiche mit Rom zu einer Provinzialkunst herab. Das Leben in Rom übt auch auf die Phantasie der Künstler, auf die Aufgaben, welche sie erfassen, und auf ihre Formengebung einen durchgreifenden Einfluss. Die ewige Stadt lenkte damals wie heute den Blick von der Gegenwart auf die grofse Vergangenheit zurück. Es erweitert sich nicht nur der Gesichtskreis, es schwindet

auch das Interesse an den Erscheinungen des gewöhnlichen Lebens, mögen diese immerhin in bunte Farben und heitere Formen sich hüllen. Das Grofse und Mächtige packt allein den Sinn, ein idealer Schimmer legt sich um alle Bilder, welche die Phantasie schafft. Zwei Ereignisse bereiteten aufserdem der neuen Richtung den Weg. Bisher übte die Antike vorwiegend nur stoffliche Anregungen. Aus dem Kreise der antiken Plastik traten Werke der Kleinkunst den Männern der Renaissance am nächsten, wie ihnen auch vereinzelte Bauglieder als Muster genügten. Als der Hauptschauplatz der Kunstübung nach Rom verlegt wurde, schlossen sich die Schöpfungen der römisch-antiken Kunst allmählich zu einem grofsen Ganzen zusammen. Die Ausgrabungen, mit steigendem Eifer und Erfolge betrieben, vermehrten die Summe der Anschauungen, weckten die Aufmerksamkeit auf die Formen der monumentalen Skulptur und lockten zu ihrer Nachahmung. Bildhauer und Maler versuchen, die alten Götter und Helden in der von der antiken Kunst überlieferten Gestalt zu verkörpern. Dass Täuschungen vorkommen konnten, eben erst geschaffene Werke mit Erfolg für antike ausgegeben werden, bezeichnet am besten die veränderte Stellung der Kunst zur Antike. Die antiken Kunstformen gewinnen erst jetzt vollständig eine musterhafte Geltung. Auf die formale Seite der Antike wies auch die Entwickelung des Humanismus in Italien hin. Rasch war der schöne Traum verflogen, dass auch der Inhalt des antiken Lebens der Gegenwart zur Richtschnur dienen könne. Dazu war denn doch die letztere zu spröde, der aus dem Mittelalter überlieferte Gedankenkreis zu fest gefügt. In den tieferen Volksschichten war derselbe überhaupt nicht erschüttert worden. Nach dem ersten stürmischen Anlaufe des Humanismus beschränkten auch die Männer auserlesener Bildung ihr Ziel soweit, dass sie die formale Seite der antiken Bildung als vollendet und mustergültig anerkannten. Dadurch gelangte notwendig die antike Kunst zu gesteigertem Ansehen. Der theoretischen Würdigung derselben, welche sich in den antiquarischen Studien kundgab, ging die praktische Verwertung voran. Die alten Vorstellungen, die gewohnten Gegenstände der Darstellung blieben in Kraft, wurden aber in ideale Formen gekleidet, zu welchen die Antike die wichtigsten Züge lieh. Diese Entwickelung erscheint völlig naturgemäfs und in dem Gange, welchen die Bildung in Italien nahm, begründet. Aber nicht minder begreiflich ist die allmähliche Loslösung der Kunst von volkstümlichen Elementen. Ging sie auch nicht so weit wie auf dem Gebiete der dramatischen Poesie, wo sich das vornehme Schauspiel der Volkskomödie schroff gegenüber stellt, so blieb doch das Verständnis und der volle Genuss der unter antikem Einflusse ideal gestalteten Kunst-

weise auf einzelne auserlesene Kreise eingeschränkt. Den Charakter einer höfischen Kunst, im Gegensatze zu einer Volkskunst, kann das Cinquecento nicht vollständig ableugnen. Darin lag aber die Gefahr nahen Verfalles. Wie die italienische Renaissancebildung überhaupt in einem glänzenden Schliffe der Lebensformen, in virtuoser Fähigkeit, das Leben zu geniefsen, endigte, so drohte auch die formvollendete ideale Kunst sich in einen von der wahren und echten Natur entfernten Formalismus zu verlieren. Namentlich in Rom, wo sie keinen kräftigen Volksboden besafs, die Bedeutung des Papsttums weniger in seinen nationalen als in seinen allgemeinen europäischen Beziehungen wurzelt. In der That währt die Blüte der römischen Kunst nur kurze Zeit, wenn man die Grenzen weit spannt, von dem Pontifikate Sixtus IV. bis zur Eroberung Roms, dem furchtbaren „*sacco di Roma*“ im Jahre 1527. Kein volles Menschenalter vergeht seitdem und die römische Kunst ist tief gesunken. Die Hülle war die alte, aber der Kern fehlte, ein Schein ohne Wesen. Wenn sich die italienische Kunst gegen den Schluss des 16. Jahrhunderts wieder hob und insbesondere auch in Rom die Kunstthätigkeit wieder erstarkte, so gebührt Oberitalien das Verdienst davon. Dass hier eine mehr abgeschlossene Provinzialkunst sich länger erhalten hatte, die Kunst sich nicht vom festen Lokalboden lossagte, geriet ihr zum Heile. Die Blüte der echten Renaissancekunst besafs hier eine gröfsere Dauer, und als die Kunst Mittelitaliens einer Auffrischung bedurfte, empfing sie dieselbe durch oberitalienische Meister.

Es ist nicht leicht, in der fast unübersehbaren Fülle tüchtiger Persönlichkeiten, welche im Laufe des Jahrhunderts auftreten, sich zurecht zu finden, aus den mannigfachen Gegensätzen den gemeinsamen Zug zu erkennen. Der jähe Absturz, nachdem die Kunst den Gipfel triumphierend erstiegen hatte, flöfst Schrecken ein, lähmt das klare Urteil.

a. Architektur.

Ruhig und verhältnismäfsig still vollzieht sich der Übergang von der älteren Bauweise, welche im 15. Jahrhundert geherrscht hatte, zu dem Stile der sogenannten Hochrenaissance Es wird nicht an den üblichen Grundsätzen der Konstruktion gerüttelt, die Summe der Bauglieder nicht vermehrt. Es wird selbst kein unbedingt neuer Typus geschaffen. Auf Medaillen und in den Hintergründen der Gemälde entdeckt man schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die zentralen Kuppelbauten, welche die Phantasie der Architekten in der Zeit der Hochrenaissance als höchstes Bauideal erfüllten. Vom Standpunkte des Bauhandwerkes wäre sogar ein Rückschritt nachweisbar. Die vornehmen Künstler,

welche die Pläne entwarfen, überliefsen die Sorge für die Festigkeit der Bauten untergeordneten Werkmeistern, behielten vor allem die Schönheit und den wirkungsvollen Gesamteindruck vor Augen. Der letztere bestimmt den künstlerischen Wert der späteren Renaissancebauten. Noch schärfer als im vergangenen Zeitalter muss die Komposition der Bauwerke betont werden. In der Gliederung der Massen, in der Einteilung der Flächen, in dem klaren Zusammenfassen aller Einzelheiten zu einem Ganzen haben die Architekten den Schwerpunkt ihrer Schöpfungen gesucht. Die Hochrenaissance verzichtet freiwillig auf den dekorativen Reichtum, auf die Mitwirkung der Malerei, auf die Fülle des zierlichen Details. Nicht in Einzelheiten allein, sondern auch in der Aufeinanderfolge der Glieder, in der Gesamtanlage wird die Antike (z. B. das Theater des Marcellus) studiert. Die Anzahl der Glieder erscheint geringer, aber dieselben werden kräftiger gebildet, stärker profiliert. Mit der gröfseren Einfachheit der Formen hängt das Vortreten der dorischen Säulenordnung, mit der Absicht, die Glieder zu verstärken, die Vorliebe für Kontraste zusammen. Die Wandflächen unterbricht der Architekt durch Nischen, die Fenster- und Thüröffnungen fasst er mit Pilastern, Säulen und Giebeln ein, die Mauerecken betont er durch kräftigen Quaderbau. Auch jetzt noch wird auf die Verhältnisse das Hauptgewicht gelegt, in der Harmonie der Maafse die Wirkung des Werkes gesucht, das Einzelglied grofs, oft kolossal gebildet, aber dabei die Rücksicht auf das Ganze nicht aufser Augen gelassen. Das Grofsräumige, das Mächtige in allen Dimensionen gewinnt immer mehr die Herrschaft, namentlich gegen das Ende der Hochrenaissance, welches in den Schluss des 16. Jahrhunderts fällt.

Mit der Hochrenaissance ist der Name des Donato d'Angelo, oder wie er in der Kunstgeschichte heifst, des *Bramante*, für immer verknüpft. Er stammte aus Urbino (geb. 1444 in einem kleinen Flecken bei Urbino) und kam erst, dem Greisenalter nahe, nach langem Aufenthalte in der Lombardei, um das Jahr 1500 nach Rom, wo er 1514 verstarb. Über Bramantes Jugendentwickelung fehlen alle Nachrichten, wir mutmafsen nur, dass er der regen Kunstthätigkeit, welche in Urbino herrschte, seine ersten Anregungen verdankte und dass ihm auch Leo Battista Alberti nicht fremd geblieben war. Ebenso dürfen wir annehmen, dass in Mailand der langjährige Umgang mit Leonardo da Vinci ihn in seinen Plänen und Zielen förderte und bestärkte. Denn auch Leonardo liebte die Beschäftigung mit dem Bauwesen und war namentlich unermüdlich in dem Aufsuchen der schönsten Lösungen für zentrale Kuppelanlagen. Bramante hatte bereits in dem Plane zum Chore und zur Kuppel der Kirche S. Maria delle Grazie einzelne seiner Lieblingsgedanken (die geschlossene Kuppellaterne

mit Säulenumgang) entwickelt, auch sonst seine Kunst, mit den einfachsten Mitteln grofse Raumwirkungen zu erzielen, die reinsten Profile zu zeichnen und alle Details dem Ganzen unterzuordnen, dargethan. Nicht verständige Berechnung, sondern eine überaus fein und harmonisch empfindende Phantasie leitete ihn bei seinen Schöpfungen. Unter den erhaltenen römischen Werken nimmt an Alter wie an Schönheit die Cancelleria (*H.* **73**, 1), welche die Kirche S. Lorenzo in Damaso einschliefst, den ersten Rang ein. Das Erdgeschoss wurde in einfacher Rustika entworfen, in den oberen Stockwerken durch Pilaster eine reichere Gliederung, überhaupt eine feinere Abstufung der Flächen und Formen durchgeführt (*H.* **77**, 7, 8). Eine verwandte Fassade zeigt der Palast Giraud-Torlonia (*H.* **77**, 6), wobei besonders die Höhe des Erdgeschosses und die Einordnung von zwei Fensterreihen übereinander im obersten Stockwerke Beachtung verdient. Auch der Ausbau des vatikanischen Palastes wurde Bramante übertragen; das Beste freilich, die Anlage um den hinteren Hof und Garten herum, ist teils nicht ausgeführt, teils zerstört. Mit dem Plane zu St. Peter ging es Bramante kaum besser; nur aus den Zeichnungen, die sich (in Florenz) erhalten haben, und nicht aus dem ausgeführten Werke lernt man die Absichten des Künstlers kennen. So bleiben wir, wenn wir blofs die erhaltenen Werke zu Rate ziehen, fast nur auf kleinere Arbeiten wie den Klosterhof bei S. Maria della pace und den kleinen dorischen Rundtempel im Hofe von S. Pietro in Montorio (*H.* **75**, 1) angewiesen. Dass er auch in Loreto thätig war, steht urkundlich fest. Auf seinen Plan geht die Casa santa, die prachtvolle Marmorumkleidung des durch ein Wunder hierher verpflanzten Hauses von Nazareth zurück, welches seitdem in manchen Loretokirchen (Prag) nachgebildet wurde. Es weckt ein grofses Interesse, den Tempel in S. Pietro mit dem Zierwerke in Loreto zu vergleichen, und wie die Antike sowohl für den einfachen, nur durch die Verhältnisse wirkenden, wie für den reichen dekorativen Bau von Bramante mit gleichem Verständnisse verwertet wurde, zu prüfen. Ist auch die Zahl der erhaltenen Kirchen Bramantes gering, so ist dafür die Summe der in seinem Geiste und nach seinen Grundsätzen ausgeführten desto gröfser. So bietet die Wallfahrtskirche zu Todi (*H.* **75**, 2), von einem nicht weiter bekannten Baumeister *Cola da Caprarola* 1508 begonnen, in der Gesamtanlage ein treffliches Beispiel des Bramantestiles.

Neben Bramante wirkte in Rom ein stattlicher Künstlerverein. Die grofsen Bauunternehmungen Julius' II. und Leos X. lockten zahlreiche Architekten heran. Aus Verona kam der greise *Fra Giocondo,* aus Florenz *Giuliano da Sangallo.* Des letzteren Neffe, *Antonio da Sangallo d. j.* († 1546), gehört zu den beschäftigsten

Meistern nicht nur im Fache des Palast- und Kirchenbaues, sondern auch des Festungsbaues. Sein Hauptruhm knüpft sich an den Palast Farnese (*H.* **78**, 1, 2), welchen nach seinem Tode Michelangelo vollendete. Von diesem stammt das vorher durch ein Holzmodell genau erprobte Hauptgesims (*E.* **36**, 2). Wieviel von der nach dem Muster des Marcellustheaters entworfenen Hofarchitektur dem Antonio, wieviel Michelangelo gehört, ist strittig. — Nahe an Bramante reicht *Baldassare Peruzzi* aus Siena (1481—1537) heran. Zahlreiche Bauten werden in seiner Heimat ihm zugeschrieben. Im Auftrage seines Landsmannes Agostino Chigi erbaute er (1509) eine Villa am Tiber, die Farnesina (*H.* **76**, 5, 6), für welches Werk allerdings einzelne Stimmen Raffaels Namen anrufen. Nur aus wenigen Hallen und Gemächern besteht das in Mittelbau und vorspringende Flügel gegliederte Lusthaus; maafsvoll wie die Zahl und Gröfse der Räume ist auch der äufsere Schmuck entworfen, und dennoch, ja geradezu deswegen kann man kaum eine andere Anlage nennen, die besser ihrem Zwecke entspräche und zu einem feinen, vornehmen Lebensgenusse kräftiger aufforderte. Durch geschickte Ausnutzung des beschränkten und winkeligen Raumes ist der Palazzo Massimi alle Colonne berühmt, von malerischer Wirkung der innere Säulenhof daselbst (*H.* **78**, 4). Bis nach Oberitalien erstreckte sich Peruzzis Wirksamkeit. In Bologna und namentlich in Carpi, wo sich unter der Herrschaft des Grafen Alberto Pio ein reges Kunstleben entfaltete, werden zahlreiche Bauten (der als zentraler Kuppelbau, wie ursprünglich S. Peter, gedachte Dom zu Carpi) auf unseren Meister zurückgeführt.

Aus dem jüngeren von Bramante abhängigen Geschlechte ist zunächst *Raffael* zu nennen, Bramantes Landsmann und Verwandter, auch sein Nachfolger in dem Amte am Petersbaue. Mit den römischen Palastbauten Raffaels sprang das Schicksal nicht gerade glimpflich um. Der Palast Branconio dell' Aquila (*H.* **78**, 3) hat sich nur in einer Zeichnung erhalten, der Palast Vidoni-Caffarelli verlor durch Umbauten seine ursprüngliche Form. Trotzdem lässt sich Raffaels Stellung als Architekt genau begrenzen. Auf dem Totenbette hatte ihn Bramante als seinen wahren Erben dem Papste empfohlen. Als Erbe und Schüler Bramantes tritt er uns nicht nur in der kleinen Kuppelkirche S. Eligio degli Orefici, zu welcher er 1509 den Plan entwarf, und in der Chigikapelle in S. M. del popolo, gleichfalls einem Kuppelbaue auf quadratischer Grundlage, sondern auch in architektonischen Hintergründen, mit welchen er seine Fresken schmückte, entgegen. Raffaels Thätigkeit bedeutet den engsten Anschluss an Bramante, keine selbständige Weiterentwickelung des Bramantestiles. Wir lernen dadurch die Ideale, welchen in Bramantes

Umgebung gehuldigt wurde, genau kennen. Für kirchliche Anlagen schwebte der zentrale Kuppelbau, gegen früher freier, harmonischer gegliedert, als glänzendstes Ziel vor Augen. Den Palastbauten lag ein doppelter Typus zu Grunde. Bald wurde besonders der plastische Schmuck der Fassade stark betont. Kranzgewinde, Statuen in Nischen belebten die Wand. Die altheimische Fassadenmalerei wurde, dem monumentalen Geiste der Hochrenaissance entsprechend, in eine plastische Dekoration umgewandelt. Aufser dem Palazzo dell' Aquila bietet der Palazzo Spada (*E.* **37**, 2), ein Menschenalter später dekoriert und deshalb schon gröber in der Wirkung, ein gutes Beispiel dieser Richtung. Strenger, einfacher erscheint der andere Typus. Das Erdgeschoss wird in wirklicher oder scheinbarer Rustika ausgeführt, der Oberstock durch gekuppelte Säulen gegliedert, die von Säulen eingefassten Fenster mit kräftigen Giebeln, abwechselnd flache dreieckige und Rundgiebel, gekrönt. Quadern säumen in den Fällen, in welchen die Fassaden verputzt sind, wenigstens die Ecken ein. Durchgängig bleibt aber die Rücksicht auf harmonische Verhältnisse, auf eine wirksame Abstufung der Stockwerke maafsgebend. Der Sinn dafür verbreitete sich rasch bis in entfernte Landschaften. Wie grofsartig wirkt z. B. der Palast der Urbinatischen Herzöge in Pesaro, wahrscheinlich von *Girolamo Genga* (1476—1551) erbaut (*H.* **76**, 7), wie geschickt ist durch das hohe Zwischenglied die ungleiche Zahl der Arkaden und der kolossalen Fenster für das Auge verdeckt.

Auch Raffaels bester Schüler, *Giulio Romano*, trat als Architekt auf. Nach dem Entwurfe seines Meisters begann er bei Rom für den Kardinal Giulio de' Medici eine Villa (V. Madama), welche, wenn vollendet, das Ideal eines vornehmen, auf die Aufnahme eines grofsen Gefolges berechneten Landsitzes gebildet hätte. Bogenhallen mit Nischen zur Seite, Terrassen, Höfe, alles grofs, aber mehr in die Breite als in die Höhe angelegt, die Architektur durch eine üppige Dekoration belebt, erhoben sich mit trefflicher Benutzung des Terrains auf dem Abhange des Monte Mario. In Mantua, wohin Giulio Romano übersiedelte, erbaute er vor der Stadt den Palazzo del Te (Tajetto) in Rustika, mit einer prächtigen offenen Halle gegen den Garten, und gleichfalls aufserhalb der Stadt die dreischiffige Kirche S. Benedetto mit einer achtseitigen Kuppel über dem Chore.

Selbständigen Geistes verfuhr *Michelangelo*, als er in den späteren Jahren seines Lebens der Architektur sich zuwandte. Er war nicht zum Baumeister erzogen worden, sowenig wie Raffael und Giulio Romano. Seine ersten Leistungen in der Architektur, z. B. die (nicht ausgeführte) Fassade von S. Lorenzo in Florenz, nahmen auch seine konstruktiven Kenntnisse wenig in Anspruch.

Es galt ein architektonisches Prachtgerüste, zur Aufnahme zahlreicher Statuen und Reliefs, zu schaffen. Auch im Angesichte mehrerer seiner römischen Werke (seit 1534), wie der Pläne zu den kapitolinischen Bauten, zur Vollendung des Pal. Farnese, zum Umbaue der Diokletianischen Thermen, darf man die Behauptung aussprechen, dass wesentlich die Disposition, die Feststellung der Verhältnisse, die Bestimmung der Maafse, das Erfinden und Komponieren seine Sache war, wobei sein Sinn für das Mächtige und Gewaltige, seine Kunst, die einzelnen Glieder und Formen, freilich zuweilen auf Kosten ihrer selbständigen Schönheit, zu einer ergreifenden Gesamtwirkung zu stimmen, zu vollster Geltung kam. Eine auch die konstruktiven Aufgaben umfassende Thätigkeit begann für Michelangelo, als er, siebzigjährig, 1546, das Amt des Baumeisters an der Peterskirche übernahm.

Bereits im fünfzehnten Jahrhunderte, unter dem Pontifikate Nikolaus' V., war der Plan zu einem Neubau der alten Basilika gefasst und durch Rossellino mit der Erneuerung des Chores begonnen worden. Das Werk ruhte, bis es Julius II. 1506 wieder in Angriff nahm. Bramante entwarf eine Reihe von Plänen, unter welchen der Entwurf eines Zentralbaues, in Form eines griechischen Kreuzes, mit abgerundeten Armen und gewaltiger Mittelkuppel (*H.* **74**, 4) ihm gewiss am meisten genügte, wie er noch heutzutage das Entzücken aller Kunstfreunde erregt. Auf diesen Kirchentypus hatte die Renaissance seit ihrem Anfange hingearbeitet, er schien die moderne Architektur wieder auf die Höhe der antiken Kunst zu bringen. Verwandte Anlagen hatte Bramante in der Lombardei kennen gelernt und selbst geschaffen. Doch scheint es nicht, dass dieser Entwurf ohne jeden Widerspruch angenommen wurde, obgleich Bramante selbst noch mit der Errichtung der vier Kuppelpfeiler begann. Das Herkommen sprach der Form des lateinischen Kreuzes viel zu stark das Wort, als dass nicht Versuche gemacht worden wären, sie an die Stelle der von Bramante entworfenen Zentralanlage zu setzen. So erklärt man am besten das Schwanken der aufeinanderfolgenden Baumeister zwischen den beiden Typen. Von Raffael, dem Nachfolger Bramantes, ist ein Plan überliefert, welcher dem Kuppelbau, an dem alle festhalten, ein Langhaus vorlegt. In den trüben Tagen, welche bald nach dem Tode Leos X. über Rom anbrachen, stockte der Bau. Erst seit 1534 wurde er wieder unter der Leitung des *Antonio da Sangallo* eifriger fortgesetzt. (Die gewöhnlich dem Peruzzi zugeschriebene Zeichnung (*H.* **74**, 2), welche die Hauptkuppel mit kleineren Kuppeln umgiebt, die vier Kreuzarme abrundet und diesen noch Umgänge anschliefst, scheint dem Kreise der vorbereitenden Entwürfe anzugehören, welche vor der entscheidenden Wahl gemacht wurden). Als Michelangelo endlich

nach Sangallos Tode das Amt des Baumeisters von S. Peter antrat, kehrte er im wesentlichen wieder zu dem Plane Bramantes zurück, nur dass er die Nebenräume strich, alles einfacher, gröfser, geschlossener zeichnete (*H.* **74**, 5). Dem vorderen Kreuzesarm liefs er eine viersäulige Giebelhalle vortreten, der Kuppel unterordnete er alle Teile des Baues. Noch bei seinen Lebzeiten wurde die Kuppel nach seinem Modelle beinahe vollendet. Über dem Cylinder mit gekuppelten Säulen erhebt sich die überhöhte Schale und die Laterne. Von dem übrigen Baue geht noch auf Michelangelo die äufsere Anordnung der hinteren Kirchenteile und bis zu einem gewissen Maafse auch die Dekoration des inneren Raumes unter der Kuppel (Pilaster, Nischen) zurück. Nach Michelangelos Tode wurde (1605) durch *Carlo Maderna* der vordere Arm wieder verlängert, das lateinische Kreuz hergestellt und der Peterskirche die gegenwärtige Gestalt (*H.* **74**, 3, 6) gegeben. Der kritische, auf das Einzelne gerichtete Blick findet sowohl an der Dekoration des Inneren der Peterskirche (*H.* **74**, 1), z. B. der Marmorinkrustation, wie an der Fassade, welche nach Madernas Tode *Lorenzo Bernini* (1629) vollendet hatte, vieles auszusetzen. Der Gesamteindruck bleibt trotzdem ein unaussprechlich grofser, und was an der Fassade gesündigt wurde, hat die wirkungsvolle Kolonnade, gleichfalls ein Werk Berninis (*H.* **74**, 7), grofsenteils wieder gut gemacht. Nur der Kuppel konnte nach Errichtung eines Langhauses nicht mehr die triumphierende, alles beherrschende Haltung verliehen werden.

Selbst in der nicht durchaus befriedigenden Form, welche die Peterskirche schliefslich angenommen hatte, übte sie auf die Phantasie der späteren Künstlergeschlechter grofsen Einfluss. Die Vorliebe für Kuppelanlagen, das Zurückdrängen der Seitenschiffe, die Steigerung in den Maafsen der Einzelglieder legen dafür Zeugnis ab. Hand in Hand mit der Bewunderung der Peterskirche ging die Verehrung für den Hauptmeister an derselben, für Michelangelo. Ohne dass er eine eigentliche Bauschule begründet hätte, fühlte sich das jüngere Künstlergeschlecht unwiderstehlich von ihm angezogen und geneigt, ihm einzelne Züge abzulauschen und dieselben nachzuahmen. Freilich konnte Michelangelos eigentümliche Natur, auf Regeln abgezogen und mit einem rein verstandesmäfsigen Studium der Antike verknüpft, keine lebendigen Früchte tragen. Das Berechnete, das Kalte, nach Effekten Strebende, das übertrieben Derbe kam gerade bei den jüngeren Architekten nur zu häufig zur Herrschaft. Giorgio Vasari, Bartolommeo Ammanati, Giacomo Barozzi Vignola, Galeazzo Alessi sind die Hauptvertreter der späteren Richtung. Von *Galeazzo Alessi* aus Perugia (1512—1572) stammt die Kirche S. Maria di Carignano

in Genua (*H.* 75, 6, 7), welche am stärksten an Michelangelos Plan der Peterskirche sich anlehnt. Der Grundriss bildet ein Quadrat, an Stelle des griechischen Kreuzes, die Nebenkuppeln werden wegen der kleinen Dimensionen aufsen nicht als eigentliche Trabanten der Hauptkuppel behandelt, sondern nur leicht durch Laternen angedeutet. Ungleich einflussreicher und in das Schicksal der neueren Baukunst eingreifender als Alessi trat *Giacomo Barozzi* aus Vignola (1507—1573), nach seinem Geburtsorte gewöhnlich nur *Vignola* genannt, auf. Seine Regeln der fünf Säulenordnungen und des gleichzeitigen *Sebastiano Serlio* (1475—1552) aus Bologna Bücher über die Architektur bildeten für lange Zeit die Hauptquelle, aus welcher die Baumeister Europas ihre theoretischen Kenntnisse schöpften. Vignola war aber keineswegs blofser Theoretiker oder trockener Vitruvianer, so hoch er auch, wie alle Zeitgenossen, den alten Römer verehrte. Fassen wir nur seine drei Hauptwerke ins Auge, die Vigna di Papa Giulio vor der Porta del popolo, das Schloss Caprarola bei Viterbo und die Kirche del Gesù in Rom, so erkennen wir, aufser der Vielseitigkeit eine kräftige Phantasie, welche selbständige Schöpfungen anstrebt, soweit es der fast übermächtige Einfluss seines grofsen Vorgängers zuliefs. Bei den Anlagen in der Vigna Giulia leitete er vorwiegend nur die Ausführung. Der Bauherr selbst und mannigfache Künstlerkräfte hatten an den noch ganz im Geiste der guten Renaissance entworfenen Schmuckbauten grofsen Anteil. Im Schlosse Caprarola versuchte er erfolgreich ein festes Kastell in reiche Renaissanceformen zu kleiden. Der fünfseitig angelegte, mit Bastionen versehene Bau hat als Mittelpunkt einen kreisrunden, von Arkaden eingeschlossenen Hof. Die architektonische Gliederung desselben, die üppige Dekoration der Gemächer weisen darauf hin, dass die fürstlichen Bewohner hier nicht blofs Sicherheit, sondern auch glänzenden Lebensgenuss fanden. Vignolas wichtigste That war der Entwurf zur ältesten Jesuitenkirche (1568). Den einschiffigen Kirchen, welche auch schon in früheren Zeiten häufig errichtet wurden, leistete das antiquarische Studium grofsen Vorschub. Leo Battista Alberti berief sich bereits, als er die Kirche S. Andrea in Mantua einschiffig entwarf, auf das Muster der Alten. Jetzt kam noch die kirchliche Stimmung, das Streben, den Kultus sinnlich eindrucksvoll zu gestalten, fördernd hinzu. Ein ähnlicher Vorgang, wie er im Kreise der allgemeinen Bildung in Italien seit der Mitte des Jahrhunderts bemerkt wird, vollzog sich auch auf dem Gebiete der Architektur. Grundanschauungen des Mittelalters hatten sich vielfach siegreich erwiesen, der klassische Formalismus behauptet aber doch als äufserer Schmuck sein Recht. Der neue Kirchentypus nähert sich gleichfalls durch die Betonung des Langhauses der mittelalterlichen Kirchenanlage und bricht mit

dem Ideale der reinen Renaissance, dem zentralen Kuppelbaue. Als Schmuckglied behält er aber trotzdem die Kuppel bei, nur dass er sie an das Ende des Langhauses versetzt. Noch andere Eigenschaften zeichnen den neuen Kirchenstil aus. Die Seitenschiffe verkümmern zu Kapellen, die Hauptwirkung konzentriert sich auf das breite und hohe, tonnengewölbte Mittelschiff, auf welches ein mächtiger Kuppelraum folgt. Die Fenster werden in das Tonnengewölbe eingeschnitten, bilden sog. Ohren. Die turmlosen Kirchen gewinnen eine geschlossenere Gestalt; die Dekoration, jener in Prachtsälen verwandt, packt eindringlicher das Auge, alle Eindrücke treffen den Eintretenden mit gesammelter und daher unmittelbarer Kraft. Nicht nur der prunkvolle Dienst am Altar, auch die Predigt, der Gesang, die Musik werden besser genossen. Denn eine gute akustische Wirkung wird von nun an gleichfalls von einer Kirchenhalle verlangt. Vignolas Kirche del Gesù wurde im Grundrisse (*H.* **75**, 5) und in der Bildung der Fassade der Ausgangspunkt für die Baubewegung des folgenden Zeitalters. Im Doppelgeschosse baut sich die Fassade auf, Halbsäulen und Pilaster gliedern, ein Giebel krönt dieselbe, Felder und Nischen beleben die Wand. Aber die Fassadenfenster und Eingänge tragen keinen besonderen kirchlichen Charakter, schliefsen sich vielmehr der an Palästen üblichen Anordnung an. Eine grofse Zahl von Kirchen (*H.* **75**, 8), insbesondere Jesuitenstiftungen, wiederholten den von Vignola geschaffenen Typus, welchem er übrigens in den Formen und Gliederungen, durch das Studium Vitruvs geschützt, noch eine feste Regel und Gesetzmäfsigkeit gab, im Gegensatz zu dem ausschweifenden, durch *Maderna*, insbesondere aber durch *Bernini* und *Borromini* eingeführten und seit dem Ende des 16. und im ganzen Verlaufe des 17. Jahrhunderts herrschenden Barockstile.

Neben Rom treten die toskanischen Städte in den Hintergrund. Italiens Hauptstadt lag zu nahe, als dass sich ein selbständiges Kunstleben in ihnen hätte entfalten können. Anders in Oberitalien, wo auch im 16. Jahrhundert eine rege künstlerische Thätigkeit herrschte, der Anschluss an die Hauptströmung nicht den Verzicht auf alle und jede Eigentümlichkeit bedeutete. Die beiden grofsen Seestädte an der West- und Ostküste, Genua und Venedig hatten zwar an politischer Macht bereits grofse Einbufsen erfahren. Das Sinken war aber nicht so jäh, wie in Florenz oder Siena, dass es einen unmittelbaren Verfall der Lebenskraft hervorgerufen hätte. Der im Laufe der Jahrhunderte durch den Handel erworbene Reichtum bot vielmehr jetzt die Mittel zu üppigem Lebensgenusse und reizte zu glänzenden Hausanlagen. Die Mehrzahl der genuesischen Paläste, welche Rubens so sehr entzückten, dass er die Mühe sorgfältigster Aufnahme nicht

scheute, wurde im Laufe des 16. Jahrhunderts errichtet. Die pomphaften Treppenanlagen, die Schönheit perspektivischer Durchblicke, die wirkungsvolle Ausnutzung des beschränkten Terrains zeichnen sie vorzugsweise aus. Galeazzo Alessi steht mit dem Bergamesken *Giovanni Battista Castello* († 1576) an der Spitze der Architekten, welche Genua zur „stolzen" Stadt Italiens gemacht haben. Seine römische Schule sieht man den Detailformen, den gekuppelten dorischen Säulen, den Fenstergiebeln u. s. w. an (*H.* **79**, 5). Verfolgt man aber ganze Strafsenfluchten, durchschreitet man z. B. die Strada nuova, welche wesentlich Alessi ihre Schönheit verdankt, so erkennt man alsbald viele gemeinsame, nur Genua eigentümliche Züge und bemerkt, wie trefflich die Architektur den örtlichen Verhältnissen angepasst wurde. Die engen Strafsen, der aufsteigende Boden hinderten die Entwickelung der Fassaden in monumentalem Sinne, schränkten überhaupt die äufsere Architektur ein, zwangen den Hauptnachdruck auf die reichere Gliederung des Inneren zu legen. Erst wenn man dieses betritt, in der Eingangshalle steht, die breite Rampentreppe vor Augen hat und die mannigfachen Durchblicke geniefst, gewinnt man den Eindruck der Grofsräumigkeit. In Rom, überhaupt in Mittelitalien, findet häufig das entgegengesetzte Verhältnis statt.

Auch in der Architektur Venedigs macht sich die örtliche Bedingtheit geltend. Der Stil wechselt, der Typus bleibt. Doch schloss sich die Lagunenstadt sowenig als das venetianische Festland von der Baubewegung, welche das übrige Italien durchströmte, aus. In den Werken *Falconettos* (1458—1534) in Padua, z. B. in dem rechtwinkligen Hofbaue des Palazzo Giustiniani (*E* **.36**, 5), und in jenen des *Michele Sanmicheli* (1484—1559) in Verona klingen einzelne Formen, welche den Bramantestil auszeichnen, deutlich an. Der örtliche Einfluss zeigt sich vor allem in der Vorliebe für offene Hallen im Erdgeschoss und für grofse Bogenfenster im Oberstocke. Selbst die künstlerische Individualität hat in Oberitalien noch einen freien Spielraum. Die Art und Weise, wie Sanmicheli in seinen Veroneser Palästen Bevilacqua und Canossa (*E.* **35**, 4) die Rustika verwendet, weist deutlich auf die Festungs- und Thorbauten hin, welche den Künstler in Verona und Venedig beschäftigten und seiner Phantasie die wuchtig schweren Formen zuführten. Selbst *Jacopo* (Tatti) *Sansovino* (1477—1570), welcher erst in reiferen Jahren aus Florenz und Rom nach Venedig übersiedelte und hier zu gröfstem Ruhme gelangte, konnte sich nicht völlig den venetianischen Einwirkungen entziehen. Mit der Kirche S. Salvatore (*H.* **73**, 8), seit dem Jahre 1506 im Baue, endigt der ältere Lombardenstil; ihm schliefsen sich unmittelbar die Kirchen Sansovinos (S. Giorgio de' Greci) mit ihren Tonnengewölben und

ihrer Kuppel an. Doch sind es nicht so sehr die Kirchen, als die Palastbauten (*E.* **35**, 2) und die Anlagen am Markusplatze, welche seinen Namen verherrlichen. Die kleine Loggia am Markusturme (*H.* **78**, 5), ein bloſser Zierbau, erhebt natürlich keine Ansprüche auf monumentale Bedeutung, verdient aber immerhin Beachtung, als Beweis, wie fest sich die dekorative Richtung in Venedig eingebürgert hatte. Selbst die Bibliothek, (*H.* **78**, 6; *E.* **35**, 1) dankt dem plastischen Schmucke ein gutes Teil ihrer Schönheit. Sie ist eigentlich nur eine Doppelhalle, an welcher die Halbsäulen und Gesimse die gute römische Schule verraten. Sie ist aber weiter eine der letzten als Ganzes gedachten Schöpfungen der Renaissance. Die Gliederung des Baues, die Maaſsverhältnisse bilden eine feste Einheit, an der nichts geändert werden darf. Davon legte ohne es zu wollen *Vincenzo Scamozzi* († 1616), der bekannte Verpflanzer der italienischen Renaissance nach Deutschland, Zeugnis ab, als er in den neuen Procurazien die Bibliotheca Sansovinos wiederholte, aber noch ein Stockwerk ihr aufsetzte. Er hat dadurch die Wirkung verdorben, die harmonischen Verhältnisse zerstört.

Bereits durch Sansovino war Venedig mit den antiken Bauformen genauer bekannt geworden. Aber noch durchdringender äuſsert sich ihr Einfluss in den Werken des *Andrea* (zubenannt) *Palladio* aus Vicenza (1508—1580). Die Zeitgenossen verglichen ihn mit Vitruv, und in der That glänzt er auch durch architektonische Gelehrsamkeit und weiſs wie kein anderer Baumeister des 16. Jahrhunderts in der römischen Trümmerwelt Bescheid. Doch verdunkelte sein gelehrter, fast kritischer Verstand nicht die schöpferische Kraft der Phantasie. Antiquarischen Neigungen folgte er nur in dem Teatro olimpico in Vicenza (*H.* **79**, 2), einer Erneuerung des römischen Bühnengebäudes, und in dem (unvollendeten) Kloster der Carità in Venedig, in welchem er die Gliederung des antiken Hauses wiederherzustellen versuchte. Seine Paläste und Villen in und bei Vicenza, sowie seine Kirchen in Venedig stehen auf dem Boden der guten Renaissance, welche wesentlich durch einfach groſse Verhältnisse zu wirken suchte. Ihn unterscheidet von den römischen Meistern besonders die Behandlung der Säulen und Halbsäulen, welche er als die Hauptglieder jedes schönen Bauwerkes auffasste, und das ausschlieſsliche Streben nach monumentaler Wirkung, welcher er die Rücksicht auf Bequemlichkeit z. B. in der Raumverteilung hintansetzte. Man möchte manchmal glauben, dass er sich Halbgötter und nicht gewöhnliche Menschen als Bewohner seiner Villen dachte. Unter den letzteren ist die Rotonda bei Vicenza (*H.* **79**, 3) besonders berühmt, ein runder Mittelbau auf hohem Sockel, welchem auf allen vier Seiten ionische Giebelhallen vorspringen. Die zahl-

reichen Paläste in Vicenza, welche auf seinen Namen gehen, lehren uns seinen von der Antike abgeleiteten Grundsatz kennen. Die Einheit der Fassade soll nicht durch viele, als solche betonte Stockwerke unterbrochen werden. Daher behandelt er das Erdgeschoss (in Rustika) als bloſsen Sockelbau, mäſsigt die Bedeutung der horizontalen Gesimse und legt auf die oft durchgehenden wuchtigen Säulen oder Pilaster das Hauptgewicht. Begreiflicherweise üben seine Monumentalbauten, welche nicht besonderen Bedürfnissen dienen, die gröſste Wirkung. Mit Recht wird deshalb die sogenannte Basilika, die von ihm geschaffene Ummantelung eines mittelalterlichen Saalbaues an die Spitze seiner Werke gestellt (*H.* **79**, 4). Eine offene Bogenhalle, als Doppelgeschoss angelegt, umgiebt den alten Kern. Die Ordnung der Halbsäulen, welche den Bogen vortreten, unterscheidet allein die Hallen voneinander. Sonst gab Palladio der unteren und oberen Halle die gleichen Maaſse, die gleiche Gliederung und steigert durch die einfache Wiederholung desselben Motives, einem effektvollen Rhetor nicht unähnlich, welcher durch Wiederholung eines Rufes diesen eindringlicher macht, den Eindruck.

Das Streben nach monumentaler Wirkung offenbaren auch Palladios Kirchenbauten, mit welchen er vornehmlich Venedig schmückte, wie S. Giorgio Maggiore, S. Fransesco delle Vigne, il Redentore. Der Grundriss der letzteren Kirche (*H.* **75**, 3) hält an den im 16. Jahrhundert eingeführten Typen fest. Dem tonnengewölbten Schiffe schlieſsen sich schmale Kapellen zur Seite an, ein hoher Kuppelraum, das Querschiff andeutend, vermittelt das Langhaus mit dem Chore. Historisch wichtiger erscheint die Gestalt der Fassade (*H.* **75**, 4). Unter dem Einflusse antiker Anschauungen verwandelte Palladio dieselbe aus einer Schauwand in eine geschlossene Giebelhalle und lieſs die Säulen und Pilaster vom Sockel bis an den Giebel reichen. Während bisher an den Fassaden mehrere Säulen- oder Pilasterordnungen sich übereinander erhoben, insbesondere der Mittelteil mehrere horizontale Absätze (Portalbau, Fensterbau), Stockwerken vergleichbar, aufwies, gilt jetzt der Grundsatz, dass eine einzige, natürlich wuchtigere Säulenordnung den Giebel tragen solle, alle horizontalen Zwischenglieder wegfallen müssen. Drang auch Palladios Forderung in der neueren kirchlichen Architektur nicht unbedingt durch, so gewann sie doch in weiten Kreisen Geltung. Die Fassaden mit einer Ordnung behaupteten sich neben der anderen, vorwiegend von Rom ausgehenden Form und fanden namentlich bei den Theoretikern gröſseren Beifall. Palladio genoss überhaupt nach seinem Tode fast ein noch gröſseres Ansehen, als er bei Lebzeiten besessen hatte. Den Beinamen eines Göttersohnes, welchen ihm, dem Kinde armer aus Padua nach Vicenza zugereister

Leute, ein Bewunderer gegeben hatte, bestritt ihm die Nachwelt nicht. Er galt dem späteren Geschlechte als das verkörperte architektonische Gewissen, und wenn sich die Künstler, ermüdet von dem hohlen Prunke und der verwirrenden Pracht der im 17. und 18. Jahrhundert herrschenden Baukunst nach einem kräftigenden Heilmittel umsahen, suchten und fanden sie es in der einfachen, ruhigen Gröfse des Palladiostiles. Uns Deutschen ist er durch Goethe, seinen begeisterten Verehrer, noch besonders lieb und wert geworden.

In die Schönheit der Verhältnisse, in die Harmonie der Maafse verlegt man mit Recht den Hauptvorzug der Renaissancearchitektur und erblickt darin den wahren Kern ihrer Natur. So fest diese Thatsache steht, ebenso sicher ist die andere, dafs auch der dekorative Sinn einen reichen und lebendigen Ausdruck fand. Der Tadel einer gewissen frostigen Vornehmheit, welcher den Renaissancestil häufig trifft, hat nur darin Grund, dass die ornamentale Ausstattung der Renaissancewerke übersehen wurde. Dieselbe ist keineswegs erst nachträglich und zufällig geschaffen worden, sondern schwebte in den meisten Fällen den Architekten als notwendige Ergänzung der eigenlichen Bauformen vor. Die Nischen an den Fassaden, besonders der späteren Renaissancekirchen, haben den Zweck, mit Statuen gefüllt zu werden. Statuen krönen die Balustraden und Kranzgesimse, Reliefs werden die Friese entlang gezogen. Diese plastischen Werke besitzen in der Regel keinen selbständigen Wert; fehlten sie aber, so würde die architektonische Schöpfung kahl, selbst unvollständig erscheinen. Eine noch wichtigere Rolle spielt die Dekoration in der Palast- und Privatarchitektur. Den plastischen Schmuck der Aufsenflächen löst hier häufig der malerische ab. Die *Fassadenmalerei* bürgert sich am raschesten in jenen Landschaften ein, in welchen ein unansehnlicher und gegen künstlerische Formen spröder Baustoff verwendet wird. Auf dem Gebiete des Backsteinbaues, in Oberitalien, hat daher die Fassadenmalerei die weiteste Verbreitung gefunden. Von einzelnen figürlichen Darstellungen ging man zur vollständigen Bemalung der Schauseite über, wobei entweder die Wand als neutraler Grund behandelt und die ganze Fläche mit figürlichen Darstellungen bedeckt wurde, oder die malerische Dekoration sich enger an die architektonische Gliederung anschloss, dieselbe belebte oder teilweise ersetzte. Vielfarbigkeit und Einfarbigkeit, nur in Licht und Schatten wechselnd (Chiaroscuro), waren gleichmäfsig beliebt. In Mittelitalien und Rom kam eine andere malerische Dekoration der Fassaden in die Höhe. Die Mauer wurde mit einer doppelten, einer unteren schwarzen, und einer oberen weifsen Mörtelschicht bedeckt und die Zeichnung durch Wegkratzen und Wegschaben hergestellt. Sie erscheint

schwarz auf hellem Grunde und erstreckt sich von der einfachen Nachahmung des Quaderbaues bis zur Wiedergabe grofser historischer oder mythologischer Kompositionen (*H.* **81**, 3). Diese Sgraffitomalerei, in welcher *Polidoro da Caravaggio* und *Maturino* besonderen Ruhm erlangten, verleiht der Dekoration einen plastischen Schein, gestattet eine Annäherung an den Reliefstil und musste daher in den römischen, für den plastischen Stil und für die Antike begeisterten Kreisen raschen Eingang finden.

Das Auge erblickt heutzutage nur noch selten gut erhaltene Reste der Fassadenmalerei. Die Zeit, die Barbarei der späteren farbenscheuen Geschlechter haben ihr arg mitgespielt. Mit Hilfe der Phantasie allein erwecken wir in uns den Eindruck einzelner Strafsenfluchten der Renaissanceperiode mit den vielen bemalten Fassaden. Den fröhlich festlichen Charakter, welchen wir ihnen durch ausgehängte Teppiche und andere äufserliche Zuthaten nur bei besonderen Anlässen verleihen, besafsen sie, dank der tiefwurzelnden, natürlichen Schmuckliebe der Renaissancemenschen, dauernd.

Reichere Proben besitzen wir von der dekorativen Ausstattung der inneren Räume. Auch hier gilt der Grundsatz, dass die Dekoration nicht allein die Architektur belebt, sondern dieselbe auch wesentlich ergänzt. Bei zahlreichen Anlagen, z. B. Landhäusern, begnügt sich der Baumeister, das Werk des Dekorationskünstlers vorzubereiten, er giebt gleichsam die Grundlinien, welche dieser dann ausfüllt. Indem die Renaissance den malerischen Schmuck der inneren Räume betonte, folgte sie nur dem Beispiele des Mittelalters. Soweit wir zurückdenken können, beobachten wir in Italien die Herrschaft farbiger Dekoration in den inneren Räumen. Wir brauchen nur das Beispiel der Marmorinkrustationen und Mosaiken in römischen Kirchen, den Normannenbauten in Sizilien, der Bemalung der Dachstühle in romanischen Kirchen (S. Zeno, S. Fermo in Verona, S. Miniato bei Florenz u. a.) anzurufen und die Erinnerung an die polychrome Behandlung der Gewölbegurten und Felder im Zeitalter Giottos zu wecken, um das Alter und die Allgemeinheit der Sitte darzulegen. Die Renaissance bewahrte nicht nur das überlieferte Erbe, sondern vermehrte es auch durch neue Errungenschaften. Mit dem gröfsten Interesse verfolgen wir den Gang der Entwickelung der dekorativen Malerei im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts und bewundern die Geschicklichkeit, mit welcher ornamentale und monumentale Motive in Einklang gebracht, Natursinn und Stilgefühl eng verbunden, der Antike gehuldigt, gleichzeitig aber auch dem frischen, unmittelbaren Leben sein Recht gegeben wird. Gar häufig belehrt uns das Studium der Dekoration, in welcher sich der Künstler freier ergehen konnte, eindringlicher

über das Wesen und die Ziele der Renaissancephantasie, als die grofsen, einfach durch äufsere zufällige Einflüsse bedingten Denkmäler.

Die malerische Flachdekoration befand sich von den ersten Anfängen der Renaissance an in guten, künstlerisch geschulten Händen. Die Freskomaler nahmen regelmäfsig auch die Ausschmückung der unmittelbaren Umgebung ihrer Gemälde als ihre Aufgabe in Anspruch. Sie bemalten die Pfeiler, welche die Bilder trennen, fügten den letzteren einen dekorativen Sockel und Fries hinzu, und wenn ihr Werk sich an der Decke befand, so bedachten sie auch die architektonischen Glieder derselben (bei Gewölben die Gurten) mit Ornamenten. Muster solcher Dekorationsmalerei bieten namentlich die Fresken Mantegnas und besonders der umbrischen Schule (*H.* **84**, 1). Die Gewölbefelder werden mit Medaillons verziert, diese durch Kränze verbunden, die Gewölberippen mit Fruchtschnüren umwunden. Als seit dem Ende des 15. Jahrhunderts die Grotesken aufkamen, empfing die Flächendekoration der Gewölbe und Wände einen neuen Charakter. Der Name deutet den Ursprung an. In den verschütteten, unterirdischen römischen Bädern und Villen, welche wie Grotten ausgegraben werden mussten, entdeckten Maler und Bildhauer eine Reihe neuer ornamentaler Muster. Sie entzückte, wie es auch uns noch heute entzückt, das Spiel mit leichten architektonischen Gliedern, diese Stengel statt Säulen und Kränze statt Balken, diese zierlichen Schilde und Tafeln, von Ranken gehalten, von Blumen umwunden, diese auf Blättern schwebenden Genien. Ein übermütiges Scherzen mit Formen, an welchen ein fein ausgebildeter Raumsinn und eine fröhliche Phantasie gleichen Anteil haben, entsprach vortrefflich den Stimmungen der Renaissance. Das farbige Flächenornament teilt sich mit dem Stuccorelief, welches später gern weifs gelassen und nur durch Goldlinien belebt wird, in die Herrschaft; neben der freien Nachahmung antiker Motive macht sich in Fruchtschnüren, Kränzen ein frischer Naturalismus geltend. Bei allem Reichtume der Dekoration bleibt dieselbe aber doch der Architektur untergeordnet und lässt die einzelnen Bauglieder deutlich anklingen. Der ungezwungene Anschluss an den architektonischen Grund, so dass dieser stets durchscheint, unterscheidet am meisten die gute Renaissancedekoration von den späteren Leistungen der ornamentalen Kunst.

Pinturicchio zählt zu den ersten Meistern, welche die Groteske in der Gewölbemalerei verwerteten; in der Schule Raffaels gewann der neue Stil bereits die höchste Vollendung. Die vatikanischen Loggien, deren Schmuck Giovanni da Udine unter Raffaels Leitung besorgte, haben zwar ihren Farbenreiz völlig verloren, doch geben Stiche einen deutlichen Begriff von der un-

endlichen Fülle von ornamentalen Motiven, welche scheinbar mühelos der künstlerischen Phantasie entströmten (*H.* **81**, 2). Mannigfaltig sind hier auch die Grundlinien der Gewölbedekoration, welche bald einen Säulenbau oder einen Fächer bilden, bald auf die antiken Kassetten zurückgehen (*H.* **81**, 4). Die Kassetten wurden auch sonst mit grofser Vorliebe verwendet, mit Hilfe des Stucco eine reiche Feldergliederung erzielt. Ziemlich schematisch tritt die Kassettendecke bei Serlio (*H.* **82**, 2) auf und fand, in dieser Weise ausgeführt, auch aufserhalb Italiens häufige Verwendung. Ungleich reicher erscheint die Gewölbedekoration (in Stucco) in der unteren Halle des Palazzo Massimi, vielleicht noch von Peruzzi entworfen, und im Palazzo Spada, von Giulio Romano (*H.* **82**, 5) gezeichnet. Über die vortreffliche Gesamtwirkung der Wand- und Gewölbedekoration belehrt uns ein Blick auf die Kapelle in der Cancelleria (Polychr. Taf. **XI**). Dagegen lassen die Gewölbestuccaturen im Treppenhause des Konservatorenpalastes auf dem Kapitol (*E.* **37**, 4) schon die Leichtigkeit der Komposition vermissen. Durch *Giulio Romano* kam die römische Dekorationsweise nach Mantua (Stadtschloss und Palazzo del Te), durch *Perin del Vaga* nach Genua, wo besonders der Palazzo Doria (*H.* **83**, 2 und Polychr. Taf. **XII**) eine glänzende Probe derselben bietet. Niemals dürftig, niemals drückend, auf wenige Farbentöne beschränkt, in den Linien stets übersichtlich und klar, übt diese Dekorationsweise auf den Betrachter einen mächtigen Eindruck. Man atmet frei in ihrem Angesichte und fühlt sich zu hellen Gedanken und feinen Empfindungen angeregt. Der Grundzug der Renaissancenatur, die maafsvolle Harmonie, erscheint auch in den auf Lebensgenuss berechneten Räumen würdig ausgeprägt.

b. Die Skulptur und Malerei Mittelitaliens am Anfange des 16. Jahrhunderts.

Im Jahre 1489 wurde der Grundstein zum Palazzo Strozzi in Florenz gelegt, im Jahre 1495 die Fassade der Cancelleria in Rom begonnen. Eine so kurze Spanne Zeit trennt zwei Werke, von welchen das eine noch vollständig im Geiste des alttoskanischen Steinhauses gedacht ist, das andere bereits die feinste Blüte der Hochrenaissance enthüllt. Dadurch wird die Stellung, welche Florenz in der Geschichte der Renaissancearchitektur einnimmt, richtig bezeichnet. Wenn auch Florenz einzelne Künstler, wie *Cronaca* und *Baccio d'Agnolo* (1462—1543), besitzt, welche zu dem neuen Stile sich freundlich stellen, demselben, wie namentlich Baccio, in kleineren Palastbauten (Pal. Bartolini) huldigen, so bot es doch nicht den Lebensboden für die Hoch-

renaissance. Den wahren Schauplatz, wo sich die letztere entfaltet, bildet doch nur Rom. Anders verhält es sich auf dem Gebiete der Skulptur und Malerei. Hier darf Florenz sich rühmen, dass innerhalb seiner Mauern der Umschwung vorbereitet und die Einzelzüge gesammelt wurden, welche sodann die grofsen Künstler des Cinquecento zu einer geschlossenen Einheit zusammenfassen. Florenz ist ferner die Werkstätte der letzteren in ihren Jugendjahren gewesen, wo sie ihre Kräfte übten und mannigfache Anregungen empfingen. Es muss daher folgerichtig das Kunstleben in Florenz und weiter in Toskana um die Wende des Jahrhunderts zuerst in das Auge gefasst werden, ehe die Hauptheldender italienischen Kunst an die Reihe gelangen. Im Kreise der Skulptur, namentlich aber auf dem Gebiete der Malerei vollzogen sich seit dem Ende des 15. Jahrhunderts wichtige Ereignisse, welche das schöpferische Wirken des neuen Geschlechtes in vielen Punkten vorbereiteten.

Die Skulpturwerke des 15. Jahrhunderts fesseln durch das warme, frische Leben, den naiven Zug, welcher der Mehrzahl derselben innewohnt. Die Natur war für die Kunst gleichsam neu entdeckt worden. Mit Begeisterung werfen sich die Bildhauer auf ihre Wiedergabe; sie belauschen dieselbe eifrig in allen ihren Regungen, sind fast ungestüm in der Freude, der Wirklichkeit nahe zu kommen. Die naive, wenn auch oft herbe und unbändige Wahrheit der Schilderung sichert der Skulptur der Frührenaissance einen dauernden Wert, macht sie namentlich im Zeitalter kühl reflektierender Kunstanschauung zu einem begehrenswerten Muster. Das jüngere Geschlecht, welches im Anfange des 16. Jahrhunderts in die Höhe kam, fühlte sich aber nicht befriedigt, suchte, nach allen Richtungen fortschreitend, die Kunst zur Vollendung zu bringen. Die Skulptur des 15. Jahrhunderts ist vielfach dekorativ, von der Architektur abhängig, in der Nachahmung malerischer Motive, z. B. in der Gewandung, befangen. Die Natur konnte gröfser geschaut, die Formen konnten mächtiger und doch einfacher wiedergegeben werden. Die Antike war noch nicht vollständig ausgenützt, die Behandlung der Statuen liefs sich ihrem Vorbilde noch mehr annähern. Das idealisierende Element trat entschieden in den Vordergrund, bestimmte die Wahl der Gegenstände und ihre Auffassung. Die Skulptur stellt sich auf ihre eigenen Füfse, löst das Band, welches sie an die Architektur und die dekorative Kunst gefesselt. Wie die äufseren Dimensionen der Werke bis zum Kolossalen wachsen, so wird auch die Mächtigkeit der Formen gesteigert. Die Gefahr liegt freilich nahe, und sie wurde nur zu frühe unausweichlich, dass gespreizte Hohlheit an die Stelle der Mächtigkeit und die subjektive Willkür der Künstler an die Stelle greifbaren, charakter-

vollen, selbständigen Lebens tritt. Die Berührungen mit dem Volkstum werden schwächer, die Beziehungen zu feingebildeten Kunstkennern häufiger.

In Florenz lernen wir zunächst eine Reihe von Künstlern kennen, welche einer Übergangsperiode angehören, mit Werken im alten Stile beginnen oder Züge des letzteren ihren in der neuen Weise angelegten Schöpfungen einverleiben; so *Andrea Ferrucci* aus Fiesole (1465—1526), dessen kleines Relief am Taufbrunnen im Dome zu Pistoja (*H.* **89**, 6) in der Zeichnung des Täufers und des einen knieenden Engels nicht mehr die frische Naivität der Frührenaissance offenbart, in den Stellungen gesucht erscheint, ferner *Benedetto da Rovezzano, Baccio da Montelupo* (1469— ca. 1533). Der bedeutendste Bildhauer dieses Kreises ist *Giovanni Francesco Rustici* (1474—1554). Nur ein einziges gröfseres Werk besitzen wir von seiner Hand, die Bronzegruppe über der Thüre des florentiner Baptisteriums, welche den predigenden Johannes zwischen zwei Pharisäern (*H.* **91**, 6) darstellt, Wie nahe seine Beziehungen zu Leonardo waren, von welchen Vasari erzählt, können wir nicht mehr ergründen. Die tiefere Charakteristik, das Stimmungsvolle in den beiden Gestalten sowie die Behandlung der Gewänder zeigt, dass er bereits auf dem neuen Boden steht, mehr als die einfache scharfe Naturwahrheit anstrebt.

Vollständig im Geiste des Cinquecento arbeitet *Andrea* (Contucci da Monte) *Sansovino* (1460—1529), angeblich in der Schule des Erzgiefsers A. Pollajuolo gebildet, viel wahrscheinlicher aber in der Werkstätte des Simone Cronaca unterrichtet. Er war eine Zeitlang (ca. 1492—1500) in Portugal thätig; unmittelbar nach seiner Rückkehr in die Heimat schuf er sein schönstes Werk, die Taufe Christi über dem Ostportal des Baptisteriums (*H.* **94**, 3). Die Durchbildung des Nackten in der Figur Christi wie die Zeichnung des Gewandes in jener des Täufers erscheinen gleich vollendet, von mächtiger Wirkung überdies der Kontrast des Ausdruckes und der Charaktere in den beiden würdigen, einfach und grofs gedachten Gestalten. Von Florenz wandte sich Andrea (ca. 1505) nach Rom und schuf hier im Chore der Kirche S. Maria del Popolo die Grabmäler der Kardinäle Basso und Sforza Visconti (*H.* **94**, 1), in welchen das überlieferte Nischengrab die reichste dekorative Ausbildung gewann. Der Gestalt des Verstorbenen, welcher das Haupt auf den Arm stützt (*H.* **94**, 2), gab er eine bewegtere Stellung; den allegorischen Statuen verlieh er, besonders in der Gewandung, eine der Antike entlehnte gesetzmäfsigere Haltung. Im Auftrage eines deutschen Protonotars an der Kurie, Johann Goricius, bildete Andrea 1512 in der römischen Kirche S. Agostino die Gruppe der Madonna mit

der h. Anna. Sie ist im Aufbaue trefflich geschlossen, das Antlitz der Madonna in holdseliger Schönheit strahlend, der Effekt aber durch die Gegenüberstellung der runzeligen alten Anna und der anmutigen jugendlichen Maria beinahe schon an das Gesuchte streifend. Die spätere Zeit seines Lebens wird durch die Arbeiten an der Casa Santa in Loreto ausgefüllt, wo Andrea, an der Spitze einer zahlreichen Künstlerkolonie (Niccolò Pericoli, gen. Tribolo u. a.) stehend, eine reiche Fruchtbarkeit entwickelte.

Durch seinen Schüler Jacopo Tatti aus Florenz (1477—1570), nach dem Meister gewöhnlich *Jacopo Sansovino* genannt, wird der Stil des Cinquecento nach Venedig übertragen. Aus seinen jüngeren Jahren, welche er in Florenz und Rom verlebte, stammen der von anmutiger Fröhlichkeit durchströmte Bacchus im Museo Nazionale (*H.* **93**, 5), wohl die glücklichste Wiedergabe eines streng antiken Motives in der Renaissanceperiode und die Madonna in S. Agostino in Rom. Es scheint, dass ihn die Kriegsstürme unter dem Pontifikate Clemens' VII. aus Rom vertrieben. So verhängnisvoll dieselben für Rom waren, so befruchtend wirkten sie auf die Kunst, besonders Oberitaliens, wo zahlreiche ausgewanderte Künstler ein neues Thätigkeitsfeld fanden. Sansovino ging nach Venedig, wo er vierzig Jahre lang eine umfassende Wirksamkeit entfaltete und neben Tizian gleichsam als Künstlerfürst herrschte. Wie rasch er persönlich in dem glänzenden Genussleben Venedigs heimisch geworden war, sagen die Briefe seiner Zeitgenossen. Aber auch auf seine Werke scheint ein Zug des venetianischen Geistes übergegangen zu sein. So erklären wir uns die Lebensfülle, die aus mehreren seiner Götterbilder, z. B. aus den Bronzestatuen an der Loggia des Markusturmes (*H.* **94**, 4) und aus vielen seiner Reliefs mit mythologischen und christlichen Szenen, wie z. B. an der Sakristeithüre in S. Marco, spricht. Schilderungen leicht bewegter Gestalten gelingen ihm besser als Darstellungen leidenschaftlicher Natur, wie z. B. in S. Marco die Wiedererweckung einer Selbstmörderin durch den h. Antonius (*H.* **95**, 1). Berühmt sind Sansovinos Kolossalstatuen des Mars und Neptun, an der nach ihnen benannten Riesentreppe im Dogenpalaste, an welche sich die lange für ein antikes Werk ausgegebene Statue des Herkules in Brescello bei Parma reiht. Durch liebenswürdigen Ausdruck fesseln die ehemals vergoldete Madonna aus Terracotta im Inneren der Loggia und der kleine Johannes über dem Taufbecken in der Kirche S. Maria de' Frari. Zahlreiche Gehilfen, zum Teil aus der Schule der Lombardi hervorgegangen, beschäftigte Sansovino, wodurch sich der ungleiche Wert seiner Arbeiten erklärt; auch Schüler und Nachfolger besafs er, unter welchen *Girolamo Campagna* aus Verona (zahlreiche Altäre und Madonnastatuen) und

Alessandro Vittoria († 1605), dessen beste Arbeit sein eigenes Grabdenkmal sein dürfte, hervorragen.

Eine ähnliche Stellung wie Sansovino in Venedig nimmt Niccolò Pericoli oder *Tribolo* (1485—1550) in Bologna ein, wohin er aus Florenz berufen wurde, um die Seitenportale an S. Petronio mit Reliefs zu schmücken. In der Nähe der beiden Sansovino ausgebildet, mit Michelangelos Werken bekannt, brachte er den römischen Stil nach Bologna und drängte die bisher hier herrschende Weise zurück. Von dem Kampfe zwischen beiden Manieren legen einzelne Werke des *Alfonso Lombardi* (ca. 1488 bis 1537). der eigentlich Cittadella hiefs und aus Lucca stammt, Zeugnis ab. Er ging in seinen meist bemalten Thonfiguren von der malerisch naturalistischen Auffassung aus, suchte aber dann, wie z. B. in seinem Tode Mariä (*E.* **41**, 1), die Wirkung durch einen geschlossenen Aufbau der Gruppen und durch Idealisierung der einzelnen Gestalten zu steigern.

Von den drei gröfsten Künstlern des Cinquecento, Leonardo, Raffael und Michelangelo, verbrachte der erstere ein Jahrzehnt mit dem Entwurfe zu dem Reiterstandbilde Francesco Sforzas. Das Modell ging zu Grunde, die Komposition wird nur durch einzelne Handzeichnungen des Meisters versinnlicht. Zu *Raffael* versahen sich zwar die Zeitgenossen auch im Skulpturfache tüchtiger Leistungen. Was ihm aber zugeschrieben wird, die nackte Statue des Jonas in S. Maria del popolo, der tote Knabe auf dem Delphin in Petersburg (*H.* **98**, 4) kann nur auf Raffaelische Skizzen zurückgeführt werden. Die Ausführung rührt in dem einen Falle von Lorenzetto, im anderen von einem sonst unbekannten Bildhauer, Pietro d'Ancona, her. Dagegen spielt im Leben und Wirken *Michelangelo Buonarrotis* die Skulptur die bedeutendste Rolle. Obschon Baukunst und Malerei Michelangelo zu den ruhmreichsten Meistern zählen, so fühlte er sich doch vorwiegend als Bildhauer. Wäre es stets nach seinen Wünschen gegangen, so hätte er niemals die Skulptur durch die übrige Thätigkeit in den Hintergrund drängen lassen. Auf dem Gebiete der Malerei streiten sich Raffael und Michelangelo um die Herrschaft; im Kreise der Skulptur ist Michelangelos Muster für die jüngeren Geschlechter fast ausschliefslich maafsgebend geworden. Michelangelo gehört aber zu den Künstlern, bei welchen nicht die Schule die Persönlichkeit bestimmt, sondern zu den Männern, deren Persönlichkeit den Stil sich selbstherrlich schafft. Er kann nur, indem man sein Leben betrachtet und verfolgt, als Bildhauer begriffen werden. In stärkerem Maafse ist für Raffaels Kunst die Florentiner Malerei Voraussetzung gewesen.

In den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts hob sich nach dem tragischen Niedergange Savonarolas, und seitdem gröfsere

Ruhe im Staate herrschte, wieder die künstlerische Thätigkeit. Die neue Regierung schien den Beweis liefern zu wollen, dass nicht die Medici allein die Künste liebten und pflegten. Sie bedachte namentlich den Sitz ihres Waltens, den Palazzo vecchio, mit mannigfachem Schmucke. Noch ragten aus der älteren Zeit einzelne Künstler, wie Botticelli, Filippino, in das neue Jahrhundert hinüber und erfreuten sich eines grofsen Ansehens, wenn auch ihre Wirksamkeit an Bedeutung verloren hatte. Unterdessen war ein neues Geschlecht in die Höhe gekommen, welches dank der rastlosen Thätigkeit der Quattrocentisten über die technischen Mittel fast unbedingt gebot und auf fester Grundlage weiterbauen konnte. Die erste Stelle gebührt *Fra Bartolommeo (Bartolommeo* [di Paolo del Fattorino]· *della Porta)*, dem Mönche von S. Marco (1475—1517). Aus der Werkstätte des Cosimo Roselli war er hervorgegangen; doch hat er rasch die Schranken des überlieferten Stiles durchbrochen. Bereits aus der Freske in S. Maria Nuova (1498), welche den Weltrichter mit der Maria und den Aposteln darstellt (*E.* **50**, 4), leuchtet uns eine neue künstlerische Auffassung entgegen. Die Gruppen der Apostel vertiefen sich, die Köpfe, wenn auch nur leise bewegt, verraten ein reiches Stimmungsleben, die Gewänder fallen in schönen, weiten Falten, denen man besonders in den Ausgängen anmerkt, dass sie von der bedächtigen Hand des Künstlers geordnet sind. (Fra Bartolommeo soll die Gliederpuppe zuerst für solche Zwecke verwertet haben). Grofsen Einfluss übten auf ihn die Lehren Savanorolas, dem er mit Begeisterung anhing, nach dessen Tode er in das Kloster sich zurückzog und mehrere Jahre (1500—1504) der Pinselführung entsagte. Nicht minder wichtig war dann der Verkehr mit Leonardo und Raffael, welcher sich mit dem letzteren besonders innig gestaltete. Doch darf der Mönch von S. Marco keineswegs nur als der empfangende Teil aufgefasst oder gar zum Nachahmer gestempelt werden. Er besafs eine scharf umgrenzte Künstlernatur. Milde, ruhig, in sich gekehrt und still in der Klosterwerkstätte arbeitend, verhielt er sich gegen die Wiedergabe des Leidenschaftlichen und Pathetischen ziemlich spröde. Selbst in dem Gemälde der Pietà in der Pittigalerie (*H.* **112**, 2), in welchem dieser Empfindungskreis notwendig berührt werden muss, zeigt nur die Magdalena eine heftigere Bewegung. Lautloser Schmerz, tiefinnige Teilnahme sprechen aus den Zügen Marias und Johannes'. Selbst im Leichname Christi lässt er die herbe Naturwahrheit gegen die unverwischbare edle Schönheit des Körpers zurücktreten. So gewinnt der Vorgang eine ideale Verklärung. Vorwiegend als Ölmaler thätig, fast ausschliefslich mit der Herstellung von Altarbildern betraut, konnte Fra Bartolommeo nicht durch umfassende Kompositionen glänzen. Einen hochentwickelten

Raumsinn, die Freude an einem geschlossenen Aufbau der Gruppen offenbaren aber auch seine Tafelgemälde. Dabei weifs er aber das starr Symmetrische, verständig Berechnete wohl zu meiden, so dass den Schilderungen der Reiz ungezwungener, natürlicher Freiheit verbleibt. In dieser Verschmelzung architektonischer Gliederung der Komposition mit scheinbar zufälligen Zügen der Haltung liegt ein besonderer Vorzug des neuen Stiles. Auf dem Gemälde der Darstellung im Tempel z. B. in der Wiener Galerie, im vorletzten Lebensjahre des Künstlers gemalt (*H.* **112**, 1), bilden die drei Gestalten Simeons, Marias und Josephs das feste architektonische Gerüste der Komposition. Durch leise Wendungen der Köpfe, durch die im Hintergrunde eingeschobenen zwei Frauen wird aber alles Harte und Steife der Anordnung vermieden, ein Hauch des frischen, unmittelbaren Lebens dem Werke verliehen. Die kleine heilige Familie in der Galerie des Lord Cowper in Panshanger zeigt die Hauptgruppe in der Form einer Pyramide aufgebaut, diese aber durch den h. Josephus, welcher mehr im Hintergrunde sitzt, wirksam gemildert.

Im ganzen klingt in den Altarbildern Fra Bartolommeo's (Madonna mit Heiligen im Dome zu Lucca, Madonna als Mutter der Barmherzigkeit in der Galerie zu Lucca, Madonna mit Heiligen in S. Marco zu Florenz, der auferstandene Christus mit zwei Heiligen in der Pittigalerie u. a.) ein feierlicher Ton an, welcher auch auf die Komposition Einfluss übte. Die Madonna oder Christus stehen auf einem erhöhten Sockel (Grab), umgeben von würdigen Heiligengestalten, welche sich zu beiden Seiten symmetrisch anreihen, durch verschiedene Kopfwendungen und mannigfache Bewegungen wieder individualisiert. Allen ist aber eine gesteigerte Stimmung, der Ausdruck mächtiger Empfindung gemeinsam, welche Eigenschaften auch in seinen kolossalen Einzelgestalten (h. Markus in der Pittigalerie) wiederkehren. Um diese Wirkung zu erzielen, bedurfte es besonderer technischer Mittel. Der Farbenauftrag ist viel weicher und tiefgreifender geworden. Die Übergänge von den warmen, gelblichen Lichtern zu den grünlich-grauen, kühleren Schatten erscheinen mittelst Halbtönen feiner und sorgsamer durchgeführt, die scharfen Umrisse beginnen zu schwinden, die Gestalten runden sich ab, über die unteren Farbenschichten werden noch durchscheinende Farben (Lasuren) gesetzt. So giebt das Kolorit nicht allein das äufsere Leben wieder, sondern lockt gleichsam das innere Leben, die tieferen Regungen der Personen an die Oberfläche. Damit hängt auch der Umschwung zusammen, welcher gleichzeitig in der Zeichenweise beobachtet wird. Die Handzeichnungen des 15. Jahrhunderts (aus früherer Zeit haben sich solche nur in geringer Zahl erhalten) dienen wesentlich nur dazu, die Kompositionen in den allgemeinen Grundzügen festzu-

stellen, oder die Haltung und Bewegung der Einzelgestalten zu bestimmen. Mit dem Metallstifte oder mit der Feder werden die Umrisse bald zart und fein, bald kräftig und derb gezogen, malerische Wirkungen zunächst nicht angestrebt. Jetzt dagegen zeigt sich in den Zügen ein bestimmter Charakter, eine besondere Stimmung ausgeprägt, ein subjektives Element, in welchem man die persönlichen Ideale des Künstlers erkennt, herausgearbeitet. Wir haben es nicht mehr ausschliefslich mit Formstudien, sondern auch mit Studien des seelischen Ausdruckes zu thun, welcher besser durch die Farbe als durch die blofse Linie wiedergegeben werden kann. Die Handzeichnungen werden aufser mit dem Metallstifte und der Feder nun auch mit der Kohle, Kreide, dem Röthel entworfen, gewischt, getuscht, so dass sie ein malerisches Aussehen gewinnen. Unverkennbar hängt die neue Zeichenweise mit der Wendung, welche die Malerei nahm, enge zusammen. Hat sie auch nicht Fra Bartolommeo geschaffen (in der Schule Verrocchios wurde sie wahrscheinlich vorbereitet, durch Leonardo in Florenz eingebürgert), so gehört er doch zu den ersten, welche sie erfolgreich anwandten. Die Handzeichnungen steigen von nun an gar mächtig an Wert und Bedeutung. Wir lernen aus den Skizzen das allmähliche Werden und Wachsen der Werke kennen; die Naturstudien und Modellakte sind Zeugnisse des wunderbaren Fleifses, welcher alle grofsen Renaissancekünstler auszeichnet; wir gewinnen aber aufserdem durch die zahlreichen selbständigen Entwürfe und Kompositionen einen Einblick in die persönliche Natur der Künstler. Belehren uns die aus den Archiven geschöpften Urkunden, die Berichte der Zeitgenossen und Geschichtschreiber über ihr äufseres Leben, so geben uns die Handzeichnungen den besten Aufschluss über ihr inneres Wesen, ihre künstlerische Eigentümlichkeit. In ihnen enthüllt sich die Künstlerseele am offensten.

Ein stattlicher Malerkreis bewegte sich in der Nachbarschaft Fra Bartolommeos. Am nächsten stand ihm *Mariotto Albertinelli* (1474—1515). Sie hatten in ihrer Jugend die gleiche Schule durchgemacht, später mehrere Jahre in derselben Werkstätte gemeinschaftlich gearbeitet. Den Anteil Albertinellis an solchen gemeinsamen Werken abzugrenzen, hält schwer; seine künstlerische Eigenart zu bestimmen, ist kaum möglich, da er sich auch in den selbständigen Bildern eng an die Weise des Freundes anschloss. Einmal (1503) gelang ihm ein grofser Wurf. Die Heimsuchung in den Uffizien gehört, sowohl was die einfache Geschlossenheit der Komposition, wie die Innigkeit des Ausdruckes und die Charakteristik der schamhaften Maria und der älteren, traulich grüfsenden Elisabeth betrifft, zn den schönsten Gemälden Italiens. Erwähnung verdienen aufserdem *Giuliano Bugiardini* (1475 bis

1554), *Francia Bigio* (1482—1525), als Porträtmaler ausgezeichnet, und *Ridolfo Ghirlandajo* (1483—1561), ein Sohn und Schüler Domenicos, mit dem jugendlichen Raffael befreundet, dessen Darstellungen aus dem Leben des h. Zenobius in den Uffizien durch die kräftige Färbung, die lebendige und doch maafsvolle Auffassung hervorragen. Eine selbständige Künstlernatur spricht aus keinem dieser Maler. Wie so manche andere gleichzeitige Künstler konnten sie sich dem Bannkreise der grofsen Meister auf die Dauer nicht entziehen, gerieten dadurch in ein bedenkliches Schwanken und fanden sich nur zu häufig in ihrer Thätigkeit gelähmt.

Den letzten, in manchen Beziehungen bedeutendsten florentiner Lokalmeister begrüfsen wir in Andrea d'Agnolo, nach dem Gewerbe des Vaters gewöhnlich *Andrea del Sarto* (1486 bis 1531) genannt. Er steht in seiner Auffassung der künstlerischen Dinge wesentlich noch auf dem alten Boden, sucht von diesem aus einzelne Errungenschaften des neuen Stiles sich anzueignen. Andrea del Sarto hält auch auf eine durch leichte Gegensätze gemilderte, geschlossene Komposition, er hüllt die Gestalten in breite Formen, dem modischen Schnitt der Gewänder zieht er bei den Männern eine mehr ideale Tracht vor. Auf eine tiefere Beseelung der dargestellten Personen, auf eine dramatische Kraft der Handlung ist aber seine Absicht selten gerichtet. Er bleibt der fesselnde Erzähler, welcher sich an der Wiedergabe eines reichen Daseins, an der Schilderung lebensfroher, gesunder Menschen vergnügt, die äufsere Erscheinungswelt in ihrem Glanze und ihrer Schönheit in seinen Bildern abspiegelt. Innere Bewegtheit geht seinen Gestalten meistens ab. Auch darin zeigt er sich als konservativer Charakter, dass er der Freskomalerei seine besten Kräfte leiht, während die unruhigen Geister sich den neuen Aufgaben der Tafelmalerei mit gröfserem Eifer zuwenden. Er setzt das Werk Domenico Ghirlandajos fort, überragt ihn aber weithin durch seine leuchtende, harmonische Färbung. Als Kolorist betrachtet, hat Andrea del Sarto unter den Freskomalern seiner Zeit keinen Nebenbuhler. Daher üben auch seine Wandgemälde zuerst den mächtigsten Eindruck, welcher auf die Dauer, wenn man auf das geringe Feuer der Komposition aufmerksam wird, nachlässt. Die Hauptstätten seiner Wirksamkeit waren das Kloster der Annunziata und der Hof der Bruderschaft dello Scalzo. Ihre Ausschmückung beschäftigte ihn viele Jahre lang. In der Vorhalle der Annunziata malte er Legenden aus dem Leben des Filippo Benizzi und Szenen aus dem Leben Mariä. Die mit Recht berühmteste Freske schildert die Geburt Mariä (*H.* **112**, 3). Das Ereignis geht in einem prächtigen Renaissancegemache vor sich. Auserlesene Gestalten von stattlicher Schönheit begrüfsen die Wöchnerin und beschäftigen sich am Kamin mit dem neugebornen Kinde. Der Kreuz-

gang des Klosters birgt ein noch berühmteres Wandgemälde, die durch die kräftigschönen Formen und das satte, dabei durchsichtige Kolorit ausgezeichnete Madonna del sacco (*H.* **112**, 2). Nur in einer Farbe (braun) sind die Fresken im Scalzo, das Leben des Täufers darstellend, gehalten. Sie entbehren dadurch einen grofsen Reiz, zeigen aber die Steigerung seines Formensinnes in reiferen Jahren. Solche breite Formen treten uns auch in seinen Tafelbildern entgegen, welche stets durch den hellen Farbenglanz und die feine Stimmung das Auge erfreuen, häufig aber die lebendige Empfindung vermissen lassen. Vergleicht man zum Beispiel seine Grablegung in der Pittigalerie (*E.* **47**, 4) mit Fra Bartolommeos Pietà, so erkennt man sofort den gröfseren geistigen Gehalt des letzteren Werkes. Ebenso ist die Caritas im Louvre (*E.* **47**, 3) nach allen Regeln der Kunst komponiert; der an sich schöne Frauenkopf büfst aber an Wirkung ein, wenn man ihn in zahlreichen anderen Bildern wiederfindet. Andrea verewigte mit Vorliebe die Züge seiner Gattin Lucrezia del Fede, einer Frau von üppigen Formen und frischblühendem Aussehen, in seinen Darstellungen und gab ihnen dadurch einen eintönigen, auf die Dauer ermüdenden Charakter. Bereits diese Genügsamkeit mit einigen wenigen Typen deutet darauf hin, dass die Blüte der florentiner Schule zu welken beginnt. Noch mehr spricht aus Andreas äufserem Lebenslaufe der allmähliche Niedergang des florentiner Künstlertums. Ihn lockte der leichte Gewinn in der Fremde, ihm bot die Heimat nicht mehr den allein sicheren Boden für die Entfaltung seiner Kräfte. Andrea versuchte, allerdings nur für kurze Zeit, sein Glück am Hofe König Franz I. von Frankreich. Ihm und zahlreichen Genossen genügte nicht mehr der herkömmliche bürgerliche Verkehr. In besonderen Vereinen traten sie zusammen; sie spielten hier mit ihren künstlerischen Kräften und strebten ein Virtuosentum im Lebensgenusse an, dem nur zu bald das Virtuosentum in der Kunst folgen sollte.

Ähnlich wie in Florenz nahm auch in Siena am Anfange des 16. Jahrhunderts die Malerei einen mächtigen Aufschwung. Er überrascht um so mehr, da in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Malerei hier gegen die Nachbarstädte entschieden zurückgeblieben war. Schwerlich hätten ihn auch die heimischen Kräfte allein bewirkt, da der Volksboden noch weniger als in Florenz ihnen reiche Nahrung bot. Die neue Blüte wurde durch einen aus weiter Ferne zugezogenen Meister hervorgerufen, welcher dann durch sein Beispiel auf die Sieneser Maler anregend wirkte. Ein Lombarde, *Giovanni Antonio Bazzi* (1477—1549), bekannter unter dem hässlichen Spottnamen *Sodoma*, welcher in seiner Jugend Leonardos Werke in Mailand kennen gelernt hatte und um das Jahr 1501 nach Siena übersiedelte, brachte frisches Leben

dahin. Sodoma war ein wunderlicher Geselle, voll Grillen und Launen, welche die Klatschsucht noch vergröfserte, unstät in seinem Leben, unruhig, reizbar in seinem Wesen. Er besafs aber einen angebornen Schönheitssinn, der ihn zur Wiedergabe anmutiger Frauen, schalkhafter Kinder, nackter Leiber besonders geschickt machte. Zweimal versuchte er sein Glück in Rom. Das erste Mal, 1507, zog er dorthin, angelockt durch die künstlerischen Pläne des Papstes Julius II., nachdem er vorher in Monte S. Oliveto eine stattliche Reihe von Fresken aus dem Leben des h. Benedikt vollendet hatte. Doch blieb er nur kurze Zeit in Rom. Fruchtbar und folgenreich war der zweite, längere Aufenthalt (seit 1511 oder 1512), welcher den Künstler in den Diensten des grofsen Kaufherren Agostino Chigi zeigt. Dieser reiche Sienese besafs eine natürliche Vorliebe für die Künstler seiner Vaterstadt, zog mehrere derselben nach Rom. Aber bei der Auswahl ging er mit seinen persönlichen Neigungen zu Rate. Agostino spielte im öffentlichen Leben Roms, trotz seines Ansehens bei den Päpsten, keine hervorragende Rolle; dafür galt er als das Muster eines vornehmen, kunstfreundlichen Lebemannes. Auch aus den Kunstwerken, mit welchen er sich umgab, sollte Lebenslust sprühen, der Schmuck der Räume, in welchen er sich bewegte, zum Genusse des Daseins auffordern. Er begünstigte daher besonders solche Maler, deren Phantasie und Pinsel in Schilderungen fröhlich anmutiger Szenen glänzte. Zu diesen gehörte Sodoma. In Chigis römischem Landhause, der Farnesina, schmückte er das Schlafzimmer im Oberstocke mit Fresken, welche mit Recht zu den köstlichsten Kunstschätzen Roms gezählt werden. Die Hauptbilder stellen Alexander den Grofsen dar, welcher die Huldigungen der Familie des Darius empfängt, und seine Vermählung mit Roxane (*E.* **51**, 5). Lucians Beschreibung eines Gemäldes des Äetion diente Sodoma als Ausgangspunkt seiner Schilderung. Am Rande des reichen Brautbettes sitzt Roxane, deren Züge (*E.* **51**, 3) den sinnlichen Reiz vollendet wiedergeben. Die Dienerinnen ziehen sich zurück, Amoretten sind noch mit der letzten Zurüstung der Braut beschäftigt. Alexander naht sich dem Lager und reicht Roxane eine Zackenkrone, zum Zeichen, dass er sie zur Königin erhebe, dar. Am Eingange des Gemaches stehen Hymenaeus und Hephaestion, der himmlische und irdische Brautführer, der letztere als solcher mit der Fackel in der Hand, beide in Bewunderung der Schönheit der Braut versunken. Neckische Amoretten tummeln sich in den Lüften und treiben auf dem Boden mit Alexanders Rüstung munteres Spiel. Ein Meister in der Wiedergabe der Einzelerscheinung, insbesondere wenn es jugendlich schöne Männer, anmutige Frauen und holde Kinder gilt, steht Sodoma schwankend und unsicher da, sobald es

sich um gröfsere Kompositionen handelt. Eine geschlossene Einheit zeigt weder die Hochzeit Alexanders in der Farnesina, noch die zahlreichen Fresken, welche er in den späteren Jahren in Siena ausführte. Die Kapelle der h. Katharina in S. Domenico schmückte er mit Szenen aus dem Leben der h. Katharina, unter welchen der Verzückung der Heiligen (*H.* **113**, 1) der Preis zukommt, sowohl wegen der ausdrucksvollen Schönheit der drei Frauen, wie wegen der vornehm reichen Dekoration; das Oratorium S. Bernardino bedachte er mit Einzelfiguren von Heiligen und Bildern aus dem Leben Mariä; das Rathaus mit drei Heiligen, welchen die Begleitung der Amoretten ein recht weltliches, aber das Auge entzückendes Ansehen verleiht (*E.* **52**, 3). Gegen seine Fresken treten seine Tafelbilder zurück. Sie zeigen wenigstens keine Vorzüge, welche man nicht schon an seinen Wandgemälden bewundert. Auch hier erscheinen Einzelgestalten, wie der h. Sebastian in den Uffizien, am besten gelungen.

Aufser Sodoma besafs Siena am Anfange des 16. Jahrhunderts noch mehrere tüchtige Maler, welche zum Teil Sodomas Einflusse sich unterwarfen; so namentlich *Girolamo del Pacchia* (1477 bis nach 1535), dessen Marienleben im Oratorium S. Bernardino den Vergleich mit den besten florentiner Fresken wohl aushält (*E.* **50**, 3). Auch *Baldassare Peruzzi* (1481—1531) versuchte sich in seiner Vaterstadt (Kirche Fonte giusta) und in Rom (Farnesina, Konservatorenpalast und S. Maria della Pace) in der Malerei. Ihn hemmte in der freien Entfaltung seiner Kraft die vorwiegend architektonische Schulung der Phantasie. Ausgezeichnet in perspektivischen Schilderungen und in dekorativer Malerei, zeigt er doch in den figürlichen Darstellungen leicht eine gewisse Kälte (*E.* **46**, 4). Verhängnisvoll war für ihn, wie für einen anderen Sienesen, den sog. *Beccafumi* (? 1486—1551), welchem die Zeichnungen zum eingelegten und niellierten Marmorfufsboden im Chore des Domes (Leben Moses') einen berühmten Namen machten, die Nachbarschaft der grofsen Meister. Sie mussten sie nachahmen, konnten sie nicht erreichen, verloren ihr Eigentum, gewannen keine grofsen Schätze.

Mit Andrea del Sarto bedrohten Raffaels Feinde den letzteren. Das Bürschchen in Florenz würde ihn weidlich schwitzen machen, wenn es vor gröfsere Aufgaben gestellt würde. Sodoma gilt als glücklicher Nebenbuhler Raffaels. Ganz nahe kommt ihm in einzelnen Schöpfungen Fra Bartolommeo. Gewiss darf das Kunstvermögen dieser Männer nicht gering angeschlagen werden. Doch muss man es bezweifeln, dass blofs äufsere Umstände sie am Erklimmen des höchsten Gipfels hinderten. Ihnen allen fehlt doch, was allein grofs macht, die Kraft des selbständigen Eingreifens in die künstlerische Bewegung, auf Grund der eigenen unbezwinglichen Natur.

c. Leonardo, Michelangelo und Raffael.

Es kommt nicht blofs in der Geschichte der Staaten vor, dass wir auf mächtige Persönlichkeiten stofsen, welche mit einemmal das Schicksal der Völker wenden, so dass mit ihrem Auftreten eine neue Zeit beginnt und, während sie leben, sie allein den ganzen Raum ausfüllen, neben ihnen alles unbedeutend, untergeordnet erscheint. Auch die Kunstgeschichte verehrt Heroen, welche durch ihre gewaltige, allumfassende Persönlichkeit den Gang der Kunst auf lange hin bestimmen, die alten Bahnen vollenden, neue eröffnen. Als solche Helden treten uns in der Renaissanceperiode Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Raffael Santi entgegen. Sie fanden den Boden für ihre Wirksamkeit wohl vorbereitet. Es giebt wenige Züge in ihren Werken, welche nicht ältere Künstler wenigstens angedeutet hätten, schwerlich eine von ihnen eingeschlagene Richtung, für welche nicht Vorläufer nachgewiesen werden könnten. Sie wurzeln in Wahrheit in ihrer Zeit und wachsen organisch aus der früheren Kunst heraus. Ohne diesen Zusammenhang hätten sie ja nimmermehr den grofsen Einflufs gewinnen und die gewaltige Herrschaft über die Zeitgenossen erringen können. Immerhin empfängt man im Angesichte ihrer Werke den Eindruck unbeschränkter schöpferischer Kraft. Muss auch der Historiker diesen Glauben etwas eindämmen, so bleibt doch die Thatsache bestehen, dass sie nicht blofs zusammenfügten, was bisher getrennt war, sondern der gegebenen und überlieferten Kunst, indem sie dieselbe mit ihrer Phantasie befruchteten, ihre Persönlichkeit dafür einsetzten, eine neue überraschende Gestalt verliehen.

1. **Leonardo da Vinci** ist der natürliche Sohn des Ser Piero da Vinci, mit einem Landmädchen, Catarina, erzeugt und im Kastell Vinci 1452 geboren. Ein äufseres Zeugnis für die Erzählung, dass er in Verrocchios Werkstätte gearbeitet, liefert sein Anteil an des letzeren Gemälde: die Taufe Christi. Von seinen Jugendarbeiten, welche Vasari anführt (Schild mit einem phantastischen Ungeheuer, Medusakopf, grofse Zeichnungen Neptuns und des ersten Elternpaares) haben sich die sicheren Spuren verloren. Am besten beglaubigt ist die braun untertuschte Anbetung der h. drei Könige in der Uffiziengalerie in Florenz (*E.* **50**, 2). Wir wissen urkundlich, dass Leonardo 1481 für die Klosterkirche S. Donato in Scopeto ein Gemälde dieses Inhaltes übernommen, aber, wie es beinahe seine Gewohnheit war, unvollendet gelassen hatte. Gilt diese Annahme, stammt das braun getuschte Bild wirklich aus dieser Zeit, so hatte Leonardo, noch ehe er seine Heimat verliefs, mit den florentiner Traditionen gebrochen und alle Eigenschaften

sich erworben, welche seine späteren Werke auszeichnen. Die wohl abgewogene Komposition, die klare Anordnung der Gruppen inmitten des reichen Getümmels, der über das gewöhnliche Maafs gesteigerte Ausdruck der Köpfe, die Freude an kühn bewegten Reitergestalten: alle diese der reifsten Entwickelung Leonardos eigentümlichen Züge kommen bereits in der Anbetung der Könige vor.

Dass von Leonardos künstlerischem Treiben bis über sein dreifsigstes Jahr hinaus so geringe Kunde vorhanden ist, ist nicht wunderbar. Leonardo war kein Fachmensch, dessen Thätigkeit in einem einzelnen festbegrenzten Kreise wurzelte; er entsprach vielmehr dem Ideale, welches die Renaissance von einer vollendeten Persönlichkeit sich gebildet hatte. Wenige Sterbliche dürften sich einer solchen Vielseitigkeit der Anlagen, einer solchen Fülle von Kräften und Fähigkeiten rühmen, wie Leonardo. Seiner echt universellen Natur genügte kein abgeschlossener Wirkungskreis. Alle Wissenschaften, alle Künste und Fertigkeiten übten eine gleich grofse Anziehungskraft auf ihn aus, alle suchte er zu erwerben, nahezu alle beherrschte er musterhaft. Hatte er aber an ihnen die eigene Kraft und Natur erprobt, so verringerte sich das Interesse an dem Einzelwerke. So erklären wir uns Leonardos Freude am Experimentieren und den geringen Wert, den er auf die äufsere Vollendung seiner Bilder legte. Auf manche Zeitgenossen übte er den Eindruck eines Mannes, der in den Tag hineinlebt, unbestimmt in seiner Thätigkeit, wechselnd in seinen Neigungen ist; sie tadelten seine Trägheit und schalten seine Wortbrüchigkeit. Uns dünkt dieses Urteil unbegreiflich, wenn wir die Masse der uns erhaltenen Handschriften durchblättern (ein kleiner Teil derselben, welcher sich auf die Kunst bezieht, wurde von Freunden zu einem Buche, dem sogenannten „Trattato della Pittura“, zusammengestellt) und hier die Zeugnisse eines wunderbaren Fleifses, eines unermüdlichen Forschertriebes erblicken. Wenige Menschen arbeiteten so viel wie Leonardo, aber wenige zogen die äufseren Folgen des Schaffens so langsam. Ihm bot das geistige Arbeiten den höchsten Genuss. Seine Persönlichkeit gewann, die Summe der abgeschlossenen, fertigen Werke wuchs nur spärlich.

Einen Mann von dieser Universalität des Wissens und Könnens, welcher dabei auch mit körperlichen Vorzügen verschwenderisch ausgestattet war, zu gewinnen, musste notwendig einem Fürstenhofe der Renaissancezeit begehrenswert erscheinen. Auf eine satte, glänzende Bildung baute man hier den Lebensgenuss, bedeutende Männer zog man gern heran, um die öffentliche Meinung zu gewinnen; der Dienste gedankenreicher, erfinderischer Künstler bedurfte man nicht blofs für die höfischen Prunkfeste,

sondern auch für die grofsen Unternehmungen, bestimmt, in Friedenszeiten die Unterthanen mit der tyrannischen Herrschaft der Dynastien zu versöhnen, in Kriegszeiten die Macht der letzteren zu schützen. Wir begreifen, dass an einem der grofsen italienischen Höfe für Leonardo ein passenderer Platz war, als in dem von eifersüchtigen Parteien erfüllten Florenz. Um das Jahr 1483—1485 nahm Leonardo einen Ruf nach Mailand an, in die Nähe Lodovico Sforzas. Seine musikalische Kunstfertigkeit soll ihm zunächst den Ruf verschafft haben. Gar bald aber erweiterte sich sein Wirkungskreis. Er nahm Teil an der Anordnung der Hoffeste, er machte Pläne für die Bewässerung der Landschaft, die Befestigung der Schlösser. Er gewann Zeit für seine wissenschaftliche, alle Zweige der Natur umfassende Thätigkeit und sammelte in seiner Akademie jüngere Künstler um sich, sie durch Beispiel und Lehre anweisend. Auch die eigene künstlerische Thätigkeit umfasste weite Kreise. Wir finden ihn mit mannigfachen Bauplänen, Kirchenentwürfen beschäftigt, vor allem aber viele Jahre lang an dem riesigen Reiterstandbild Francesco Sforza's rastlos arbeitend. Das Thonmodell vollendete er, und schon in dieser Form erregte es die allgemeinste Bewunderung. Zum Gusse kam es nicht. Da auch das Modell, nach dem Sturze der Sforzas vernachlässigt, in Staub zerfiel, so blieb von diesem Werke nichts übrig als einige flüchtige Studien in der an Leonardozeichnungen so reichen Windsorsammlung. Mit den malerischen Schöpfungen Leonardos ging das Schicksal kaum glimpflicher um. Die Bildnisse, die er für den Herzog malte, lassen sich nicht mehr mit Sicherheit nachweisen. Von dem Frauenporträt im Louvre, angeblich eine Geliebte Franz' I., die Gattin eines gewissen Féron (la belle Féronnière) darstellend, ist weder die Persönlichkeit noch die Herkunft aus Vincis Werkstätte beglaubigt. Dasselbe zeigt noch den strengen florentiner Charakter. Die Madonna unter der Felsgrotte (*E.* **52**, 1) geht dagegen gewiss, wie schon das stark bewegte Fingerspiel zeigt, auf Leonardo zurück; zweifelhaft ist nur der Anspruch des Louvreexemplares auf eigenhändige Ausführung. So ist uns nur ein Denkmal seiner Malthätigkeit in Mailand, auch dieses leider in arg verstümmelter Gestalt, in dem Abendmahle geblieben (*H.* **107**, 2). Leonardo malte es an die Wand des Refektoriums im Kloster S. Maria delle Grazie. Der Versuch, durch Anwendung von Ölfarben an stelle der sonst gebräuchlichen Wasserfarben dem Freskobilde einen tieferen Ton zu geben, strafte sich durch raschen Verderb des Werkes, welchen die Rohheit späterer Geschlechter noch steigerte. Immerhin reicht, was sich von dem Originale erhalten hat, in Verbindung mit alten guten Kopien, hin, die Bedeutung des Werkes vollkommen erkennen zu lassen. Mit gutem Grunde

ist es, wie kein zweites Gemälde, durch Nachbildungen über die ganze Welt verbreitet worden. Mag man die formale Komposition, die Anordnung der Gruppen, das Linienspiel oder den Ausdruck und das dramatische Leben in das Auge fassen, immer bleibt das Abendmahl als unübertreffliches Muster bestehen. Je zwei Gruppen zu drei Aposteln sitzen rechts und links von Christus. Jede Gruppe schliefst sich zu einer Einheit zusammen, greift aber gleichzeitig in die nächste Gruppe durch Handbewegung, Blicke einzelner Apostel über. Alle beziehen sich auf Christus, der sich als der äufsere und innere Mittelpunkt der Handlung offenbart, von welchem alle Bewegung ausgeht, zu welchem sie wieder zurückkehrt. Die Tiefe des Ausdrucks in den einzelnen Köpfen, die Wahrheit und Mannigfaltigkeit der Charaktere, das Mitspiel der Hände in der Aktion sind seit jeher laut bewundert und als unnachahmlich dargestellt worden. Höchstens könnte man an dem Werke aussetzen, dass die feine Berechnung jedes Zuges, der künstserische Verstand vielleicht die unmittelbare, naive Empfindung zu stark zurückgedrängt hat. Bis zum Schlusse des 15. Jahrhunderts währte Leonardos Aufenthalt in Mailand. Nach dem Sturze Sforzas wandte er sich wieder nach der Heimat. Eine kurze Zeit, 1502, stand er als Kriegsingenieur in den Diensten Cesare Borgia's, einige Male besuchte er Mailand, immerhin blieb Florenz für mehrere Jahre eine Hauptstätte seiner künstlerischen Thätigkeit. Sie erreichte ihren Höhepunkt, als ihm 1503, gemeinsam mit Michelangelo, der Auftrag wurde, den Ratssaal im alten Palaste mit Fresken zu schmücken. Leonardos Aufgabe war die Schilderung der Schlacht bei Anghiari, in welcher 1440 die Florentiner über das Mailänder Heer den Sieg errangen. Leonardo begann in den ersten Wochen 1504 den Karton und hatte 1506 die Hauptgruppe, den Kampf um die Fahne, auf die Wand übertragen. Dann brach er die Arbeit ab, um nie zu ihr zurückzukehren, wahrscheinlich weil ihm misslungene Farbenexperimente dieselbe verleideten. Sein Karton ging zu Grunde, und nur aus einer angeblich von Rubens gemachten Zeichnung (im Louvre) und dem Edelinkschen Stiche nach dieser Zeichnung lernen wir die Hauptgruppe (*H.* **107**, 1) kennen. Die Kampfeswut, die mafslose Leidenschaft, welche auch den Schlachtrossen sich mitteilt, hat Leonardo in dem kaum entwirrbaren Knäuel von Figuren treu wiedergegeben. Zur Vollendung kleiner Tafelbilder fand Leonardo in Florenz noch weniger Zeit und Lust. Er überliefs dieselbe häufig Schülern. Nur das Bildnis der Mona Lisa, der Gattin des Francesco Giocondo, im Louvre (*H.* **107**, 3) ist ein Werk seiner eigenen Hand. Leider schlecht erhalten, bietet uns doch die Gioconda neben der etwas älteren Kohlenzeichnung der Herzogin Isabella d'Este, gleichfalls im Louvre, allein die Möglichkeit, Leonardos Bedeutung

als Porträtmaler zu ahnen. In der feinen Rundung des Kopfes, in dem schmelzenden Blicke, in dem Heranziehen der Hände zur Charakteristik der Persönlichkeit wurde er den Zeitgenossen das höchste Muster. Aus dem Jahre 1501 stammt auch die Madonna mit der h. Anna im Louvre (*E.* **52**, 2), deren geschlossene Komposition gleichfalls der Phantasie der florentiner Künstler als Vorbild vorschwebte. Einen noch gröſseren Eindruck hätte eine verwandte Gruppe, wo die Madonna und die h. Anna dicht nebeneinander sitzen, das auf dem Schoſse der Madonna halbaufgerichtete Kind sich dem kleinen, mit einem Lamme spielenden Johannes zuneigt, hervorgerufen, wenn Leonardo dasselbe in Farben ausgeführt hätte. Es blieb nur bei dem in der londoner Akademie bewahrten Karton. Mehrere andere Gemälde werden auſserdem auf Leonardo zurückgeführt; so die Madonna mit dem Basrelief (*E.* **53**, 1) im Gattonpark in England, der jugendliche Johannes der Täufer im Louvre, eine Leda u. s. w. Einzelne derselben sind in mehreren Exemplaren vorhanden, wobei es bisher nicht gelungen ist, einem bestimmten den unbestrittenen Preis der Originalität zu reichen. Wir wissen, wie gern er den Schülern einen gröſseren Anteil an der Ausführung gönnte, selbst aber sich begnügte, da und dort, besonders in den Köpfen, nachzuhelfen.

Teilweisen Ersatz für die schlecht erhaltenen Ölbilder liefern Leonardos Handzeichnungen. Sie haben sich in groſser Zahl erhalten und offenbaren uns in gleicher Weise wie seine Schriften die Allseitigkeit seines Geistes, die Unbegrenztheit seiner Interessen. Sie lassen sich von den Schriften kaum trennen, ergänzen dieselben, fassen häufig die Worte in einem anschaulichen Bilde unmittelbar zusammen oder sind der Ausgangspunkt für seine Betrachtungen. Der Künstler-Forscher, in dessen Natur gelehrtes Wissen und künstlerisches Können harmonisch verbunden sind, tritt uns in ihnen entgegen. Die Blätter, welche unter den rein malerischen Gesichtspunkt fallen, scheiden sich in vorbereitende Skizzen und Studien und in freie, selbständige Entwürfe. Die letzteren zeigen bald, wie die sogenannten Karikaturen, den unermüdlichen Eifer des Meisters im Aufspüren eigentümlicher Naturbildungen und mannigfaltiger Charaktere, bald lehren sie uns die idealen Formen, in deren Schöpfung Leonardo seines gleichen suchte, kennen (*E.* **52**, 4). So seltsam es klingen mag, so sind doch beide Arten von Schilderungen der gleichen Quelle entsprungen. Denn in beiden Fällen suchte Leonardo mit der Natur zu wetteifern und ihr die Geheimnisse der erfinderischen Kraft abzulauschen. Das Blatt im Louvre (*E.* **52**, 5), welches Typen der gröſsten Hässlichkeit und Schönheit einander gegenüberstellt, liefert dafür den besten Beweis. Nachdem Leonardo bereits lange Zeit in den Diensten der französischen Könige, der Beherrscher

Mailands, gestanden hatte, folgte er dem Könige Franz I. 1516 nach Frankreich. Im Jahre 1519 starb er im Kastell Cloux bei Amboise, von seinem Lieblingsschüler Melzi gepflegt, welcher auch der Erbe seines litterarischen Nachlasses wurde.

Aus den akademischen Kreisen, welche Leonardo um sich gesammelt hatte, ging die lombardische Malerschule hervor. Doch haben mehrere und gerade die besten Vertreter derselben schon eine gewisse künstlerische Reife erreicht, ehe sie dem grofsen Meister unterthan wurden. Zu diesen gehört der einer alten Künstlerfamilie entstammende *Andrea (del Gobbo) Solario* (? 1460 bis nach 1515), am tüchtigsten in der Wiedergabe von Einzelgestalten, die bald durch ihren milden, weichen Ausdruck rühren, so namentlich seine Eccehomo-Bilder (*E.* **53**, 2), bald durch die scharfe Zeichnung überraschen (Porträts); ferner *Giov. Ant. Boltraffio* (1467—1516), welcher besonders in seinen Madonnenbildern (*H.* **107**, 5) den Einflufs Leonardos kundgiebt, und *Gaudenzio Ferrari.* Sowohl über die Grenzen seines Lebens (?1484—?1547) wie über seinen Entwickelungsgang schwanken die Nachrichten. Wie allen Lombarden gelingt ihm die malerische Durchbildung der einzelnen Figuren besser als eine geschlossene Gruppierung und eine harmonische Anordnung, und ebenso wie seine lombardischen Genossen entfaltet er den gröfsten Eifer als Freskomaler. Es gilt nicht blofs von Gaudenzio, dass man seine künstlerische Bedeutung weniger in den Tafelbildern (*H.* **112**, 5) als in den ausgedehnten kirchlichen Wandgemälden (Varallo, Saronno) erfasst. Dasselbe trifft für die ganze Schule zu. Bis in die tiefen Alpenthale hinein haben die Lombarden ihre Thätigkeit als Freskomaler ausgedehnt und eine Summe von Werken geschaffen, welche für sich betrachtet den Werken der monumentalen Malerei in Toskana durchaus ebenbürtig gegenüberstehen, ja in Beziehung auf Farbenfreudigkeit, den alten Vorzug der Oberitaliener, dieselben übertreffen. Auch *Bernardino Luini* (? 1475 — nach 1533), der hervorragendste Vertreter der Schule, muss in erster Linie als Freskomaler gewürdigt werden. Viele Wandbilder sind aus den alten Räumen herausgesägt und nach den Mailänder Museen übertragen worden. So bewahrt die Brera das auch durch die ernste Ruhe der Komposition ergreifende Bild: die Übertragung des Leichnams der h. Katharina durch Engel. Andere können noch an ihrem ursprünglichen Bestimmungsorte bewundert werden. In der Wallfahrtskirche zu Saronno malte Luini das Leben der h. Maria, in der Kirche S. Maria degli Angeli zu Lugano die grofse Passion, welche in der Komposition, in der Breite der Schilderung beinahe an deutsche Werke erinnert, in einzelnen Gestalten dagegen die Schule Leonardos offenbart. Viel abhängiger von dem letzteren sind Luinis (und der jüngeren

Glieder der Schule) Tafelbilder. Wir müssen annehmen, dass viele derselben, wie die Eitelkeit und Bescheidenheit in der Galerie Sciarra in Rom, Christus unter den Schriftgelehrten in der Londoner Nationalgalerie u. s. w., unmittelbar unter den Augen des Lehrers entworfen und insbesondere für die Köpfe der Frauen und Engel (*H.* **107,** 4) von diesem gewählte Schulmodelle benutzt wurden. So helfen uns die Gemälde *Luini's, Pedrino's, Marco d'Oggiono's* u. a. die Ideale Leonardos, die er nicht selbst eigenhändig verkörperte, erkennen.

Leonardos Einfluss beschränkt sich nicht auf die Lokalschule in Mailand. Als er nach Florenz zurückgekehrt war, erregte seine Weise, die Dinge aufzufassen, Köpfe zu zeichnen, die gröfste Bewunderung und reizte zur Nachahmung. Ohne dass er eigentliche Schüler in Florenz ausgebildet hätte, zwang er dennoch alle Kunstgenossen, seinen Fufstapfen zu folgen, Fra Bartolommeo sowohl wie Raffael, selbst den widerwilligen, ihm unfreundlich gesinnten *Michelangelo.*

2. Michelangelo bis zum Tode Julius' II. Jede der drei Kunstgattungen, die Architektur, Skulptur und Malerei, zählt *Michelangelo Buonarroti* (1475—1563) zu ihren gröfsten Meistern; in der Geschichte einer jeden Kunst spielt er eine hervorragende Rolle. Er hätte nicht ihr Schicksal so kräftig bestimmen können, wenn er seine Thätigkeit in jedem einzelnen Kunstzweige den hergebrachten Gesetzen einfach untergeordnet hätte. Für ihn waren aber die Künste nur verschiedene Ausdrucksweisen für seine eigentümlich grofsen Phantasiegebilde. Das Band, welches Michelangelos Wirken in den einzelnen Kunstzweigen vereinigt, ist seine machtvolle Persönlichkeit. Sie offenbart sich nicht minder deutlich in seinen malerischen Werken, wie in seinen Skulpturen und zeigt überall die Formen unter dem Bann seiner in ihrer Tiefe fast unergründlichen Natur. Man kann daher nicht sagen, dass er mehr Bildhauer als Maler war, obschon er, wäre es nach seinen Wünschen gegangen, niemals die Skulptur durch die übrige Thätigkeit in den Hintergrund hätte drängen lassen. Er unterwarf sich beide Künste, indem er ihnen die Züge seiner Persönlichkeit aufprägte. Schon in Michelangelos Erziehung prägt sich die künftige Doppelwirksamkeit aus. Er ist Lehrling in der Malerwerkstätte Domenico Ghirlandajo's, er geniefst den Unterricht in der Skulptur in dem mit Bildwerken angefüllten Garten der Medici unter der Leitung des alten Bertoldo, des letzten Gehilfen Donatellos. Jugendarbeiten aber kennen wir nur plastischer Natur. Die Centaurenschlacht (*H.* **96,** 1) ist das älteste von Michelangelo erhaltene Werk. Er hat es in seinem siebzehnten Jahre mit merkwürdigem Verständnis antiker Kunst verfertigt. In der Weise, wie seine Phantasie die Schranken des Raumes über-

sieht, Motiv an Motiv sich drängt, klingt aber doch bereits seine leidenschaftliche, zur Uebertreibung neigende Natur deutlich an. Mehr in den Grenzen des überlieferten Stiles hält er sich in dem gleichzeitigen Relief der Madonna an der Treppe (*E.* **53**, 3). Die Flucht aus Florenz (1494) nach dem Sturze der Medici führte ihn nach Bologna und gab Anlass, dass er zur Arbeit an dem noch unvollendeten Grabmale des h. Dominicus herangezogen wurde. Ein Engel mit dem Kandelaber und die Statuette des h. Petronius sind sein Werk. Der Aufenthalt in Bologna währte nur wenige Monate; aber auch Florenz, wohin er zunächst zurückkehrte, fesselte ihn bei den unruhigen, der Kunstpflege wenig günstigen Zeiten nicht lange. Zwei kleinere Marmorwerke, der jugendliche nackte Täufer (Giovannino), jetzt im Berliner Museum (*E.* **53**, 6), welcher ein mit Honig gefülltes Horn zum Munde führt, und ein leider verschollener geflügelter, nackter Amor, der als ein Werk des Altertums von einem römischen Kunstfreunde gekauft wurde, sind die einzigen uns bekannten Schöpfungen aus dieser Periode. Im Jahre 1496 sehen wir den einundzwanzigjährigen Jüngling in Rom, wo er auf Bestellung des Kardinals Jean de Villiers de la Grolaie das Hauptwerk seiner ersten Periode, zugleich dasjenige, das am reinsten und ganz unmittelbar genossen werden kann, schuf: die Pietà (*H.* **95**, 6) in der Peterskirche. Zur Schönheit der Madonna, zur edlen Bildung des Christuskörpers, zur kunstreichen und doch scheinbar einfachen Gruppierung gesellt sich ein tiefer, inniger Ausdruck, wie ihn der Meister nie wieder erreicht hat. Der Schmerz hat hier seine idealste Versinnlichung empfangen. Einem ganz anderen Gedankenkreise gehört der gleichzeitige Bacchus, für den befreundeten Kaufherrn Jacopo Galli gearbeitet (*H.* **98**, 3), an. Michelangelo hat ihn im trunkenen Zustand, der festen Stütze bedürftig, dargestellt, auf die lebendigste Durchbildung des Körpers den Hauptausdruck gelegt. Aus einem verhauenen, halb schon zugerichteten Marmorblocke schuf er, nach Florenz zurückgekehrt, 1504 den David (*H.* **98**, 2), welchen Zeitgenossen gemeinhin den Giganten nannten. So aufgefasst, gewinnt die Statue an einheitlichem, wahren Charakter, der allerdings vermisst wird, wenn man den ernsten, zum Kampfe gerüsteten Riesen als die Verkörperung eines Hirtenknaben betrachtet.

Erst jetzt, nachdem er bereits als Bildhauer einen weitreichenden Ruhm erworben hatte, wurde er mit einer grofsen malerischen Aufgabe betraut. Gewiss hatte er schon früher den Pinsel geführt. Die Feder und den Zeichenstift wenigstens beherrschte er, wie seine Zeichnungen beweisen, schon in früher Jugend. Wir besitzen zwei Tafelbilder, die nur angelegte Madonna mit Engeln in der Nationalgalerie zu London und die gut beglaubigte

h. Familie in der Tribuna der Uffizien (*H.* **108**, 2), für Agnolo Doni gemalt, welche in frühere Jahre, das erstere gewiss noch in das 15. Jahrhundert, fallen. Beide sind in Temperafarben ausgeführt, welche ihm für die scharfe Modellierung und die Rundung der Formen, sein Hauptaugenmerk, vollkommen genügte. Plastisch gedacht erscheinen beide Schilderungen, die Farbe der Form untergeordnet. Für einen Bildhauer lockend war auch die Aufgabe, welche ihm 1503 zufiel. Es galt, im Wetteifer mit Leonardo, einen Saal im Palazzo vecchio mit Wandgemälden zu schmücken, deren Gegenstände aus der florentiner Geschichte entlehnt waren. Zum erstenmale sollten Ereignisse der Profangeschichte im grofsen Stile verherrlicht werden. Michelangelo schilderte eine Szene aus dem Pisanerkriege, 1364, den Überfall der im Arno badenden Florentiner durch Pisaner Truppen, dessen schlimme Folgen durch die Wachsamkeit des Manno Donati verhütet wurden, so dass die unmittelbar darauf folgende Schlacht bei Cascina zu gunsten der Florentiner ausfiel. Michelangelo vollendete den Karton der „badenden Soldaten" im Februar 1505. Zur Ausführung desselben in Farben kam er nicht, da er vom Papste Julius II. abberufen wurde. Der Karton hat sich leider nicht erhalten. Einzelne Gruppen aus demselben sind von Marcanton und Agostino Veneziano gestochen und belehren uns allein mit Sicherheit über den Charakter des Werkes. Marcantons Kletterer (*H.* **108**, 1) mit einer willkürlich hinzugefügten landschaftlichen Staffage, zeigen uns am besten, wie tief das Werk in der plastischen Phantasie des Meisters wurzelte und wie vor allem die Kühnheit der Bewegungen, die Fülle des Lebens in den nackten Körpern den Maler bei dem Gegenstande anzog. Als Michelangelo die Arbeit in Florenz 1505 abbrach, um in Rom das gewaltige Grabdenkmal des Papstes Julius' II. in Angriff zu nehmen, dachte er nicht, dass das nächste Werk, welches er vollenden sollte, wieder dem Kreise der Malerei angehören werde. Mit sichtlichem Behagen hatte er das Wandgemälde im florentiner Palaste begonnen, und dennoch liefs er es unvollendet. Mit Widerwillen schritt er an die Deckenbilder in der Sixtinischen Kapelle, und trotzdem schuf er hier ein Hauptwerk, in welchem seine Gröfse und seine eigentümliche Natur zu voller Geltung gelangte. Michelangelo hatte kaum die Vorarbeiten für das Juliusdenkmal begonnen, als er (April 1506) unerwartet den Auftrag erhielt, die Decke in der Sixtinischen Kapelle mit Fresken zu schmücken. Durch schleunige Flucht aus Rom suchte er sich dem widerwärtigen Befehle und dem Zorne des Papstes zu entziehen. Erst nach mehreren Monaten wurde er wieder zu Gnaden aufgenommen. Zunächst goss er in Bologna die schon nach wenig Jahren wieder zerschlagene Erzstatue Julius' II., dann, 1508

nach Rom zurückgerufen, musste er dennoch dem Wunsche des Papstes willfahren und die Bilder in der Sixtina, aber nach einem während der Ausführung grofsartig erweiterten Plane, ausführen. Vom Frühlinge 1508 bis zum Herbste 1512 hielt ihn das Werk in Athem. Michelangelo erdachte für die ungegliederte Decke (ein Spiegelgewölbe) ein reiches architektonisches Scheingerüste, malte Rahmen und Gesimse, belebte es mit vorspringenden, Marmor- oder Bronzefarbe nachahmenden Figuren, nackten Gestalten, Kindern, welche gleichsam die Träger und Stützen des Gerüstes vorstellen, und verlieh so seinem Werke eine gesetzmäfsige architektonische Ordnung (*H.* **108**, 4). In den neun Mittelfeldern der Decke erzählt er die Geschichte der Genesis. Drei Felder behandeln die Weltschöpfung, drei andere die Schicksale Adams und Evas, von ihrer Erschaffung bis zur Vertreibung aus dem Paradiese, die letzten drei endlich sind dem Erneuerer des Menschengeschlechtes, dem Erzvater Noah, gewidmet. Mit den Noahbildern begann er seine Arbeit. So erklärt sich die Verschiedenheit in den Maafsen, welche zwischen diesen und den späteren Mittelbildern waltet. Michelangelo wählte später, der weiten Entfernung vom Beschauer entsprechend, gröfsere Dimensionen. Auch die Anklänge an den florentiner Karton, welche namentlich die Sündflut (*E.* **53**, 5) darbietet, werden durch die frühere Entstehung begreiflich. In den Gestalten Adams und Evas, auf den mittleren Bildern, entfaltet Michelangelo eine vollendete Kunst in der Schilderung leiblicher Schönheit und ruhiger innerer Empfindung; so in dem aus dem Schlafe gleichsam erwachenden, leise von lebendigem Atem durchwehten Adam. Seine volle Gröfse zeigen am unmittelbarsten die Schöpfungsbilder. Die Gestalt Gottvaters hat Michelangelo für alle Zeiten festgestellt, in der Versinnlichung der schöpferischen Allmacht durch eine scheinbar unbegrenzte, unendlich stürmische Bewegung das Muster geboten, an welches sich fortan alle Künstler halten mussten. Wie majestätisch kommt nicht Jehovah auf dem zweiten Bilde (*H.* **108**, 3) aus dem tiefen Weltraume hervor, die beiden Arme weit ausgestreckt, mit dem Zeigefinger Sonne und Mond befehlend! Noch einmal erblicken wir ihn auf demselben Bilde, rückwärts gewendet, mit der Hand der Pflanzenwelt Leben spendend. Man vergisst, die so unübertrefflich gelungene perspektivische Verkürzung der Gestalt zu bewundern, über dem Eindruck, welchen die scheinbar unendliche Bewegung hervorruft.

Zu beiden Seiten werden die Mittelbilder von den Gestalten der Propheten und Sibyllen begrenzt, welche, zwölf an der Zahl (sieben Propheten, fünf Sibyllen), zwischen den Pfeilern des architektonischen Gerüstes sitzen. In ihnen hat Michelangelo das Harren und Hoffen auf den Erlöser in allen Stufen der Stimmung,

von dem grübelnden Forschen bis zum begeisterten, sicheren Ahnen, verkörpert. Am berühmtesten sind die Gestalten des in sich gekehrten, gramerfüllten Jeremias (*E.* **53**, 4) und der delphischen Sibylle, welche mit verzücktem Blicke die Offenbarung des Heiles empfängt. Sie bilden gleichsam die Pole, zwischen welchen sich eine Fülle mannigfacher Charakterfiguren bewegen, lauter urweltliche, in den Verhältnissen wie in der Kraft der Empfindung das gewöhnliche Menschenmaafs weit überragende Gestalten. Vom Jonas, der fröhlich aus dem Walfischbauche zu neuem Leben emporsteigt, wandert das Auge zu dem in den Büchern forschenden Daniel, dem aufhorchenden Jesaias, dem in sich beruhigten, der Zukunft gewissen Zacharias, dem in Begeisterung auflodernden Joel und dem leidenschaftlich jeden Zweifel zurückweisenden Ezechiel. Wie die Propheten, so verkörpern auch die Sibyllen je nach Alter, Natur und Charakter in der mannigfachsten Weise die gleiche Grundstimmung. Zu den Mittelbildern, den Propheten und Sibyllen gesellen sich in den Bogenfeldern und dreieckigen Gewölbekappen über den Fenstern namenlose Gruppen, häufig als die Vorfahren Christi bezeichnet, in welchen ähnliche Stimmungen wie in den Propheten angeschlagen werden und nur noch in allgemeinerer Weise das Harren und Erwarten zum Ausdrucke gelangt. Vier Bilder in den Gewölbeecken, rettende Thaten aus der Geschichte Israels darstellend (Goliaths und Holofernes' Tötung, Hamans Bestrafung, eherne Schlange), schliefsen den Bilderkreis ab. Ist auch derselbe erst nachträglich von Michelangelo geschaffen worden, so fügte er sich doch der Gedankenwelt, welche bereits die älteren Wandfresken verkörpern (Heilsgeschichte), trefflich ein. Aus jeder Gestalt spricht aber aufserdem der plastische Geist des Meisters. Nur wer in der Skulptur grofs geworden, konnte die Propheten, Sibyllen und dekorativen Figuren schaffen. Als Gemälde aber boten sie Michelangelo den Vorteil, dass er die Empfindung noch mehr vertiefen, die Bewegungen noch kühner zeichnen konnte, als dieses in dem immerhin spröderen Steine möglich ist. So kam die gewaltige, ungestüme Phantasie Michelangelos hier reiner zur Geltung als in seinen plastischen Werken.

Viele Jahre vergehen, ehe Michelangelo wieder ein gröfseres Werk als vollendet begrüfsen konnte, ja wenn wir von dem jüngsten Gerichte in der Sixtina, einer Ergänzung der Deckenfresken absehen, sah er überhaupt keine Schöpfung mehr so vollkommen verkörpert, wie er sie in seiner Phantasie geschaut und entworfen hatte. Die Hoffnung, nach dem Abbruche der Gerüste in der Sixtinischen Kapelle nun wieder an das längst bestellte Juliusdenkmal schreiten zu können, schlug fehl; er fand überhaupt zunächst in Rom keine gesegnete Stätte seiner Wirksamkeit und wan-

derte 1516 nach Florenz. So bildet die Zeit 1508—1512 einen Höhepunkt in seinem Leben; aber auch die römische Kunst feierte in diesen Jahren ihre gröfsten Triumphe. Es bleibt auch für uns Nachgeborene Michelangelos und Raffaels gleichzeitige Thätigkeit in Rom ein denkwürdiges Ereignis, und tief beklagen wir es, dass sich keine Nachrichten erhalten haben, wie diese beiden Meister, nur durch wenige Räume, als sie im Vatikan malten, von einander getrennt, im persönlichen Verkehre gegenseitig standen. Michelangelo war bereits weitaus der berühmteste Künstler seiner Zeit, Raffael musste sich erst den Ruf eines grofsen Malers erringen. Wie er scheinbar mühelos nicht nur den Ruhm eines grofsen, sondern sogar den Ruhm des gröfsten Malers gewann, hat seit Menschengedenken mit Recht die Aufmerksamkeit aller Forscher erregt.

3. Raffael. *Raffael* wurde am Charfreitag (28. März) 1483 in Urbino geboren, an demselben Tage des Kirchenjahres, an welchem er siebenunddreifsig Jahre später verstarb. Sein Vater, Giovanni Santi, übte, wie wir wissen, selbst die Malerei und stand, wie am Hofe, so auch bei seinen Kunstgenossen in gutem Ansehen. Wer nach des Vaters frühzeitigem Tode (1494) Raffaels Unterricht bis zu dessen Übertritt in die Werkstätte Peruginos (ungefähr 1500) leitete, ist uns nicht überliefert worden, doch vermuten wir aus äufseren Gründen, dass es Timoteo Viti war, welcher jedenfalls als der tüchtigste urbinatische Meister zählte und später mit Raffael in persönlichen Beziehungen stand. Nur etwa zwei Jahre konnte Raffael die unmittelbare Unterweisung Peruginos geniefsen, da dieser seit 1502 vorwiegend in Florenz verweilte. Doch blieb er noch längere Zeit mit Peruginos Werkstatt und auch mit Pinturicchio, dem besten umbrischen Maler nächst Perugino, verbunden. Eine Wanderung (1504) in seine Heimat brachte ihn wieder mit Timoteo Viti und wahrscheinlich auch schon damals mit Francia in engeren Verkehr. Die Einwirkung dieser beiden Meister auf seine Kunstweise wird durch einzelne Jugendwerke bestätigt, ebenso wie der Einfluss Peruginos in einer Reihe von Bildern noch bis über die Zeit (1504—1505), in welcher Raffael sich dauernd in Florenz niederliefs, ohne aber seine Verbindungen mit Perugia und Urbino völlig abzubrechen, wiederklingt. Nach der damals herrschenden Sitte überliefs der Besteller dem Künstler, zumal wenn dieser noch in jungen Jahren stand, nicht die freie Wahl der Komposition, sondern wies ihm häufig ein bestimmtes Vorbild an, nach welchem er sich zu richten hatte. So kommt es, dass die grofsen Altartafeln, welche Raffael für Kirchen in Città di Castello und Perugia malte, mit Bildern Peruginos und der umbrischen Schule in der Anordnung und allgemeinen Gliederung übereinstimmen. Für Raffaels Kruzifix

(*E.* **54**, 1), für die Krönung (Vatikanische Galerie) und Vermählung Mariä (Brera), für die Madonna der Nonnen des h. Antonius (Depot der Londoner Nationalgalerie), aus dem Jahre 1505, und die Madonna aus dem Hause Ansidei (Londoner Nationalgalerie), aus dem Jahre 1507, lassen sich die Muster, welche Raffael befolgen musste, nachweisen.

Für die Entwickelungsgeschichte Raffaels besitzen gerade diese grofsen Altarbilder ein hohes Interesse; denn sie zeigen, wie sich innerhalb der gegebenen Muster seine eigene Natur und Anlage Bahn brach. Raffaels Vermählung Mariä z. B. (*H.* **109**, 1), mit Peruginos Vermählung (*E.* **47**, 2) verglichen, offenbart, oberflächlich betrachtet, mit dieser die gröfste Verwandtschaft. Nur ist der Tempel reicher gegliedert, der Hintergrund näher herangeschoben, die Gruppen im Vordergrunde rechts und links ausgetauscht. Sieht man genauer zu, so erkennt man, dafs nur in den groben äufseren Zügen eine Ähnlichkeit waltet. Wie Raffael die Mittelgruppe mit tieferer Empfindung, feinerer Bewegung ausstattete, so hat er auch in die Köpfe der Umstehenden Mannigfaltigkeit und kräftigere Schönheit, in die Gestalten Leben und Wahrheit gebracht. In den anderen Tafelbildern aus Raffaels Jugend ist das gleiche Verhältnis nachweisbar. Die Madonna aus dem Hause Connestabile in Petersburg (*H.* **110**, 4) und die Madonna aus dem Hause Terranuova (*H.* **110**, 5) in Berlin sind gewiss in verschiedenen Jahren entstanden; beide gehen aber auf Zeichnungen zurück, welche Raffaels frühester Entwickelungsperiode den Ursprung verdanken. In den zwei auf ein und demselben Blatte entworfenen Zeichnungen erscheint der Anschluss an die umbrische Schule viel stärker als in den ausgeführten Gemälden. Erst allmählich, während der Arbeit, entfaltete sich die eigene Kraft des jugendlichen Künstlers und kam seine Natur zu besserer Geltung. Besonders lehrreich ist das Verhältnis der verschiedenen Handzeichnungen zu dem Gemälde der Madonna Terranuova. Den Ausgangspunkt bildet eine Federzeichnung Peruginos aus dem Jahre 1495, im Besitze des Herzogs von Devonshire. Die Madonna, bis zu den Knieen sichtbar, hält das Christkind auf dem Schofse; rechts und links von ihr stehen zwei Heilige, der eine bärtig, mit gefalteten Händen, der andere jugendlich, mit engelhaften Zügen. Raffael wiederholte diese Komposition auf einem Blatte in Berlin (dessen Rückseite die Entwürfe zur Madonna Connestabile zeigt), fügte aber den Johannesknaben hinzu, den er mit dem jugendlichen Heiligen in nähere Beziehung brachte. (*E.* **54**, 2). Er überlegt und überdenkt aber nochmals die Komposition. Sie kehrt auf einem Blatte in Lille (*E.* **54**, 3) wieder. Die äufseren Umrisse bleiben bestehen, in der Bewegung der Madonnenhand aber, in der Zeichnung des Gewandes treten Änderungen auf,

welche sich als eben so viele Verbesserungen kundgeben. Als Raffael nach mehreren Jahren die Komposition wieder zur Hand nahm, um ein Rundbild zu malen, liefs er die beiden Heiligen, welche er bereits in einem anderen Gemälde verwertet hatte, weg, stellte den Johannes einem anderen Knaben gegenüber und verlieh erst dadurch der Darstellung einen vollkommenen Abschluss.

Aus Raffaels erster, umbrischer Periode sind uns nur religiöse Halbfigurenbilder mit einem bald stärkeren, bald leiseren Anklange an das Andächtige bekannt. Eine Ausnahme bildet das kleine, überaus fein und sorgsam ausgeführte Gemälde: der Traum eines Ritters in der Londoner Nationalgalerie, welche auch die Handzeichnung (*E.* **55**, 3) zu dem Werke besitzt. Wer Raffael die Anregung zu dem allegorischen Bilde gab, welches einen jugendlichen Träumer auf dem Scheidewege zwischen Tapferkeit und Weisheit und zwischen der holden Liebe versinnlicht, wissen wir nicht. In der oberitalienischen Kunst, mit welcher Raffael von Urbino her Berührungspunkte besafs, waren gerade am Anfange des 16. Jahrhunderts ähnliche Gegenstände sehr beliebt.

Der Verkehr mit der florentinischen Kunstwelt wurde für Raffael die fruchtbarste Schule; namentlich löste die enge Berührung mit Fra Bartolommeo und der Einblick in die Kunstweise Leonardos rasch die Schranken, in welchen ihn die umbrische Schule gefangen gehalten. Es offenbart sich hier zum erstenmale die wunderbare Empfänglichkeit Raffaels für fremde Kunstweisen, welchen er feinfühlig das für ihn Brauchbare absieht, um es so fest in sich aufzunehmen, dafs es alsbald wie ein Zug der eigensten Natur erscheint. Im Gegensatze zu Michelangelo, der nur in seiner eigenen Welt lebt, erschliefst sich Raffael willig äufseren Einflüssen, ohne doch jemals von denselben abhängig zu werden. Das vollkommene Gleichgewicht zwischen selbständiger Schöpferkraft und verständnisvoller Aneignung aller Elemente, die seine eigene Natur ergänzten, erklärt es, dass Raffael doch noch mehr im Mittelpunkte des Cinquecento steht als Michelangelo, trotzdem dass die Natur des letzteren als die grofsartigere und gewaltigere anerkannt werden muss.

Raffael wechselt in Florenz nicht plötzlich die Gegenstände der Darstellung. Selbst die Stimmung und Empfindung, welche er bisher in seinen Gemälden ausgesprochen, lässt er erst allmählich austönen, ehe er die ihm in der neuen Umgebung gebotenen Anregungen verkörpert. Die Madonna del Granduca in der Pittigalerie, die Madonna aus dem Hause Tempi in der Münchner Pinakothek offenbaren in der stillen Innigkeit, mit welcher Mutter und Kind sich aneinanderschmiegen, noch einen leisen andächtigen Zug. Namentlich in dem ersten Bilde in Florenz erscheint die

Schönheit der als Halbfigur gefassten Madonna noch halbverhüllt; diese wagt kaum die Augen aufzuschlagen und dem Kinde die volle Zärtlichkeit zu zeigen. Nur in den Einzelformen beobachtet man eine gröfsere Freiheit, einen engeren Anschluss an die florentiner Schule. Der Frauentypus, welchem er jetzt in seinen Zeichnungen huldigt (*E.* **54**, 4), offenbart eine reifere Schönheit; die Züge, der Körperbau werden bald kräftiger, die Gestalt voller. Über das der Natur liebevoll abgelauschte Kind breitet sich der Hauch der Schalkhaftigkeit aus. Die Mutter wird in ganzer Figur gezeichnet, das Christkind gleitet zur Erde herab, spielt mit dem Altersgenossen Johannes, die Handlung geht in einer hellen Landschaft vor sich und schildert offene Mutterfreude und fröhliches Mutterglück. Als die glänzendsten Beispiele dieser Auffassung dürfen wohl die Madonna mit dem Stieglitz in der Uffizigalerie, die Madonna im Grünen in der Wiener Galerie und die schöne Gärtnerin im Louvre gelten. Die Ahnen dieser Madonnen sind in den alten florentiner Marienbildern von Fra Filippo Lippi an und auch in den Madonnenreliefs seit Donatello zu suchen, wie für die geschlossene Komposition der Madrider h. Familie mit dem Lamme (*H.* **111** 5) Leonardo als Vorbild sich kundgiebt. Leonardos Einfluss macht sich auch in Raffaels Porträts (Agnolo und Maddalena Doni in der Pittigalerie) geltend. Doch vermeidet Raffael jede unmittelbare Abhängigkeit, bewahrt sich seine Freiheit und Ursprünglichkeit. Nur das Wohlerworbene, nur was er sich vollkommen angeeignet hat, überträgt er auf die Tafel. Wie mächtig seine Kräfte durch unablässige Übung gewachsen sind, lehrt am besten der Vergleich der alten Madonnenbilder mit den in Florenz geschaffenen. Dort malte er nur, um ein Wort Vasaris zu gebrauchen, was Perugino, sein Lehrer, malen wollte. Jetzt ist er ein selbständiger Künstler, welcher bei aller Empfänglichkeit für fremde Anregungen, doch das Beste der eigenen Natur verdankt. Seine florentiner heiligen Familien kann niemand mit den Werken eines anderen Malers verwechseln. Hier tritt bereits der »reine Raffael« hervor.

Es bleibt immer denkwürdig, dass so viele Jahre verstrichen, ehe sich Raffael an eine gröfsere dramatische Komposition wagte. Erst am Schlusse seines florentiner Aufenthaltes vollendete er die Grablegung (*H.* **109**, 2). Lange vorher hatte eine Dame in Perugia, aus dem berühmten Geschlechte der Baglioni, das Gemälde bei ihm bestellt. Sorgsam alles erwägend und prüfend, geht er an die Arbeit, zahlreiche Entwürfe zeichnet er, und noch zuletzt, durch einen Kupferstich Mantegnas angeregt, wirft er die ganze Komposition um und fügt, die Szene erweiternd, zu der Klage um den Leichnam Christi, die ursprünglich die Hauptsache war, jetzt mehr in den Hintergrund tritt, das Begräbnis Christi hinzu,

das ihm längst geläufige lyrische Element mit dem ihm noch neuen dramatischen verbindend.

Im Jahre 1508 verliefs Raffael Florenz und wanderte nach Rom, hier sein Glück zu suchen. Noch war er nicht berühmt genug, um, wie Michelangelo, einen unmittelbaren Ruf des Papstes erwarten zu dürfen. Julius II. hatte grofse Dinge mit dem vatikanischen Palaste vor, den er durch Bramante erweitern und umbauen liefs. Auch die päpstlichen Prunkgemächer (Stanzen) empfingen neuen künstlerischen Schmuck. Zu den Malern, welche in den Stanzen thätig waren, trat, wahrscheinlich durch Bramante, den Landsmann und Verwandten, empfohlen, auch Raffael. Und es gelang ihm alsbald, die Gunst des Papstes in so hohem Grade zu erwerben, dass ihm das ganze Werk übertragen wurde. Die Arbeit in den vatikanischen Prunkgemächern zog sich durch viele Jahre hin. Die Fresken in der ersten Stanze fallen in den Anfang des römischen Aufenthaltes (1508—1511), die Wandgemälde in dem letzten Saale wurden erst nach Raffaels Tode, teilweise gar nicht mehr nach seinen Entwürfen vollendet.

Die erste Stanze führt, weil in ihr die kirchlichen Gnadensachen in Gegenwart des Papstes verhandelt und besiegelt wurden, den Namen Stanza della Segnatura. An der Decke schilderte Raffael, die dekorative Einrahmung seines Vorgängers Sodoma pietätsvoll beibehaltend, in vier Rundbildern, durch Beischriften kenntlich, die allegorischen Figuren der Theologie, Poesie, Philosophie und der Gerechtigkeit, versinnlichte auf diese Art die Kreise, in welchen sich das Geistesleben der Menschheit bewegt, und die Mächte, welche demselben vorstehen. In den vier grofsen Wandbildern stellte er sodann die idealen Gemeinden dar, welche jenen Mächten huldigen, sie in das wirkliche Leben eingeführt haben. Das unter dem Namen Disputa bekannte Gemälde (*H.* **110**, 1) zeigt uns die Helden des Glaubens und die Männer, welche die religiöse Erkenntnis anstreben, vereinigt. Der Himmel hat sich geöffnet und enthüllt in der Mitte Christus mit der Madonna und dem Täufer, von den Heiligen des alten und neuen Testamentes umgeben. Gottvater schwebt über Christus, während das Symbol des h. Geistes unterhalb des Wolkenthrones Christi sichtbar ist. Unten um den Altar, auf welchem in einer Monstranz die Hostie prangt, haben zunächst die vier Kirchenväter Platz genommen, weiterhin aber zwischen Päpsten, Kardinälen, Bischöfen und Mönchen, als den äufseren Vertretern der Kirchengemeinde, sich Männer gruppiert, in welchen die verschiedenen Stufen der religiösen Erkenntnis, vom grübelnden Zweifel bis zur begeisterten Überzeugung, Ausdruck gewinnen. Durch die Verpflanzung des Gegenstandes von dem historischen auf den idealen Boden, wodurch die Wiedergabe der mannigfachsten psychologischen Affekte

möglich wurde, empfing das Gemälde das reichste Leben. Auch Porträts hervorragender Italiener, Dantes, Fra Angelicos, Savonarolas, fehlen nicht.

Auf der gegenüberstehenden Wand malte Raffael die »Schule von Athen« (*H.* **110**, 2), verherrlichte die Philosophie und die Wissenschaft, wobei ihm die zu seiner Zeit herrschenden, namentlich von Marsilius Ficinus eifrig verbreiteten platonischen Lehren zur Richtschnur dienten. Uralt ist der Kern des Bildes. Schon das Mittelalter erging sich gern in der Schilderung der sieben freien Künste, stellte gewöhnlich die allegorische Figur und den historischen Vertreter der betreffenden Disziplin zusammen. Raffael verzichtet auf solche Zweiteilung; er führt uns mitten in die so mannigfache Thätigkeit der Denker, Forscher, Lehrer und haucht, soweit es der Gegenstand zulässt, demselben dramatisches Leben ein. Aus einer prachtvoll gezeichneten Tempelhalle, der Akademie, treten die beiden Philosophenfürsten, der göttliche Plato und Aristoteles, der das Wesen der Dinge ergründet, hervor. Ein reiches Gefolge steht ihnen zur Seite und füllt die Plattform der Halle. Sokrates (links von Plato) ist auf den ersten Blick kenntlich, ebenso der auf den Stufen liegende halbnackte Diogenes. Im Vordergrunde sehen wir die Vertreter der Wissenschaften gruppiert, welche auf die philosophische Erkenntnis vorbereiten, die Stufenleiter zu derselben bilden: rechts Astronomen und Geometer, links die Grammatiker, Musiker und Arithmetiker. Natürlich hat Raffael einzelne historische Repräsentanten der Wissenschaften, gleichsam als Richtpunkte für den Beschauer, seiner Schilderung einverleibt. So kann Ptolomaeus mit Krone und Globus und Pythagoras, welchem ein Knabe die Tafel mit den Harmoniezahlen vorhält, nicht verkannt werden. Das Wichtige und Neue aber bei Raffael ist, dass er die verschiedenen Gruppen in lebendige Aktion setzt und innerlich zusammenhängen lässt. Es baut sich das Bild nicht blofs in den Linien als eine Einheit auf, es drängen auch psychologisch die Gruppen mit Notwendigkeit dem Mittelpunkte entgegen, welchen die idealen majestätischen Gestalten Platos und Aristoteles' bilden. Bescheiden hat Raffael in der äufsersten Ecke des Bildes sich selbst (*E.* **54**, 5) gemalt, neben einem zweiten Manne, der bald als Perugino, bald als Sodoma bezeichnet wird, welcher aber auch als der Gelehrte, der ihm die äufsere Grundlage für die Komposition geboten, gedeutet werden könnte.

Das dritte Bild an der Fensterwand ist der Darstellung des Parnass gewidmet. Um Apollo und die Musen haben sich die alten und neuen Dichter versammelt. Der blinde Sänger Homer ragt über alle Genossen hinaus und schreitet, unbekümmert um ihr heiteres Treiben, wie von dem göttlichen Geiste getrieben,

einher. Die Freske der gegenüber liegenden Wand, das Walten des Rechtes schildernd, zerfällt in drei Abteilungen. In dem oberen Halbrund hat Raffael die drei Tugenden der Stärke, Vorsicht und Mäfsigung in überaus anmutigen Gestalten verkörpert, unten, zu beiden Seiten des Fensters, die Übergabe des weltlichen und kirchlichen Gesetzbuches durch Kaiser und Papst gemalt.

Die Fresken in der zweiten Stanze, noch zu Lebzeiten Julius II. begonnen, aber erst nach dem Regierungsantritte Leos X. (1514) vollendet, führen uns himmlische Erscheinungen zur Rettung der Kirche und des Glaubens vor die Augen. Das erste Bild, nach welchem die Stanze benannt wird, hat die Vertreibung Heliodors aus dem Tempel zu Jerusalem (*E.* **55**, 4) zum Gegenstande. Der syrische Feldherr, der sich eben anschickt, mit dem geraubten Schatze den Tempel zu verlassen, wird von einem himmlischen Reiter zu Boden geworfen. Der Hohepriester kniet im Hintergrunde am Altare, Rettung vom Himmel zu erflehen. Er sieht nicht, dass das Gebet bereits erhört sei, wohl aber sehen es die Weiber, welche heftiger Schrecken über die plötzliche Erscheinung ergriffen hat, und die jungen Männer, die den Sockel einer Säule erklimmen, um das Ereignis besser überblicken zu können. Links aber naht, von vier Männern getragen, der Papst, durch die gemessene Ruhe der Haltung gegen die leidenschaftlich bewegten Gruppen der Weiber und Heliodors wirksam kontrastierend. Hier lernen wir zum erstenmale das Geheimnis des Raffaelischen Stiles, die feine Abwägung der Gegensätze, den harmonischen Abschluss des Affektes kennen. Nachdem der letztere bis zur höchsten Steigerung entwickelt wurde, gleitet er wieder zu gemessener Empfindung herab und tönt aus. An die Stelle einer durch ihre Dauer peinlichen Spannung lässt Raffael gern eine beruhigende Entlastung und Lösung treten. — Mit dem Heliodorbilde dem Inhalte nach verwandt ist auf der gegenüberstehenden Wand die Darstellung, wie Attila durch die Erscheinung der Apostelfürsten in den Lüften vom italienischen Boden zurückgetrieben wird. Auch hier ist der Papst (Leo X.) gegenwärtig, aber nicht mehr als blofser Zuschauer, sondern durch abwehrende Handbewegung die That der Apostel wiederholend. In den Reitern im Gefolge des Hunnenfürsten bemerkt man zum erstenmale eine stärkere unmittelbare Anleihe bei der Antike (Reliefs der Trajanssäule). — Die beiden Fresken an den Fensterwänden schildern die Befreiung Petri aus dem Kerker, in welchem Bilde Raffael besondere Farbenwirkungen anstrebte, die Szene gleichzeitig durch Mond- und Fackellicht und den vom Engel ausstrahlenden Glanz erhellte, und die sog. Messe von Bolsena, wie dem ungläubigen Priester am Altare in der Hostie Blutstropfen Christi erscheinen. Die Gegenwart des päpstlichen Hofes

bei der Szene gab Raffael Anlass, eine Reihe prächtiger Charakterfiguren zu zeichnen und den für die künstlerische Wiedergabe spröden Vorgang des Wunders zwanglos in den Hintergrund zu schieben.

In der dritten Stanze fesselt unsere Aufmerksamkeit, aufser der Vorführung der Gefangenen nach der Schlacht bei Ostia im Jahre 849, der Brand des Borgo (d. h. vatikanischen Quartiers), welcher durch den Segenspruch des Papstes Leo IV. gelöscht wurde. An die Stelle des besonderen Ereignisses, dem sich keine reichen künstlerischen Seiten abgewinnen lassen, setzte Raffael die Schilderung einer gewaltigen Feuersbrunst (mit Anklängen an den Brand von Troja) und verlieh durch die Übertragung der Szene in eine heroische Zeit den Gruppen der Fliehenden und Rettenden einen eigentümlich grofsen, idealen Charakter. Die beiden anderen Fresken haben die Krönung Karls des Grofsen und wie sich Papst Leo III. in dem Streite zwischen ihm und römischen Patriziern vor dem Kaiser durch einen Eid reinigt, zum Gegenstande. Die Tendenz dieser 1514—1517 ausgeführten Bilder ging nicht blofs dahin, der päpstlichen Macht zu huldigen, sondern auch dem Papste Leo X. persönlich zu schmeicheln, daher nur Szenen aus dem Leben gleichnamiger Päpste ausgewählt wurden. Der letzte und gröfste Saal besitzt als Hauptbild die Konstantinsschlacht, zugleich das einzige, welches mit Sicherheit auf Raffaelische Entwürfe zurückgeführt werden kann, während die anderen, gleichfalls Darstellungen aus dem Leben Konstantins, von Schülern nicht blofs gemalt, sondern auch komponiert sind.

So lange Julius II. lebte, durfte Raffael seine Thätigkeit sammeln, und trat der Anteil der Schüler an den einzelnen Werken gegen die eigenhändige Arbeit entschieden zurück. Das änderte sich, als Leo X. zur Herrschaft kam. Er überhäufte Raffael mit Aufträgen, welche schon wegen ihrer dekorativen Natur die Mitwirkung der immer zahlreicher werdenden Schüler erheischten. Vollends nach der Übernahme des Baumeisteramtes an S. Peter drohten sich die Kräfte Raffaels zu zersplittern, zumal bei seinem steigenden Ruhme auch die Begehrlichkeit nach seinen Werken stieg. Kein Genosse des Hofes, kein kunstfreundlicher Fürst, der nicht ein Bild, von Raffael gemalt, zu besitzen gewünscht hätte. Daher sinkt in den letzten fünf Jahren seines Lebens die Zahl der eigenhändig ausgeführten Arbeiten. Nicht einmal alle Porträts aus der späteren römischen Periode Raffaels können sich dieses Vorzuges rühmen. So rührt z. B. die Zeichnung zu dem Bilde der Gemahlin Ascanio Colonnas, der Johanna von Arragonien, von einem Schüler her, welcher dieselbe in Neapel machte, und nach welcher dann in der Werkstätte Raffaels das Bild gemalt wurde. Selbst an dem berühmten Porträte Leos X. mit zwei Kardinälen

(*E.* **56**, 1) half Giulio Romano mit. Daher besitzen die Bilder aus der früheren römischen Periode für die Kenntnis der Raffaelischen Malweise einen viel höheren Wert als die späteren Gemälde.

Die Versetzung Raffaels auf den römischen Boden hob noch viel gewaltiger seine künstlerische Kraft, als es die Übersiedelung von Perugia nach Florenz gethan hatte. Die grofsen historischen Erinnerungen, der Einblick in die weitherrschende kirchliche Welt, der Umgang mit den vielen hervorragenden Männern, welche am päpstlichen Hofe lebten, die Nähe Michelangelos — alles trug dazu bei, Raffaels Phantasie in neue Bahnen zu lenken. Aufserhalb Roms hätte er Kompositionen so idealen Schwunges, wie sie uns in den Stanzenbildern entgegentreten, nicht schaffen können. Aber auch sein Formensinn gewann viele Anregungen und läuterte sich. Die ernste Schönheit der römischen Landschaft hat sein Auge gepackt, der stattlich vornehme Typus der römischen Frauen sein Herz gefangen genommen. Die Hintergründe seiner Gemälde entlehnt er regelmäfsig der ruinenreichen Umgebung Roms; der römischen Frau mit den grofsen feurigen Augen, dem stolzen Nacken und breiten Schultern begegnen wir nicht allein auf dem Frauenbilde in der Galerie Barberini, welches seine unter dem Fabelnamen Fornarina bekannte Geliebte schildert, sondern auch in einzelnen Madonnen und weiblichen Heiligen. Wieder sind es Madonnenbilder, an welchen man die Entwickelung Raffaels am genauesten verfolgen kann. Während er in der ersten Zeit in Rom sich noch in den gewohnten florentiner Geleisen bewegt, nur freier in den Bewegungen, breiter in den Formen erscheint (die nur in Kopien bisher nachgewiesene Madonna di Loreto und die Madonna mit dem Diadem im Louvre), schlägt er später bei der Verkörperung des Madonnenideales einen Doppelweg ein, indem er bald die vollendete Schönheit (Madonna della Sedia), bald die Gnadennatur der Mutter Gottes in den Vordergrund stellt. Die Madonna della Sedia (*H.* **111**, 1) bedeutet keineswegs die Profanisirung des Marienideales. Im Geiste der Renaissance ist die Schönheit als eine unmittelbare Offenbarung des göttlichen Wesens gedacht. Diese höchste Schönheit, zugleich mit frischer, schon durch die Volkstracht angedeuteter Lebendigkeit gepaart, diese weise berechnete und scheinbar zwanglose Komposition des Rundbildes, gestaltet die »Sedia« zu einer der anmutigsten und liebenswürdigsten Schöpfungen des Meisters. Wie ganz anders tritt uns die Madonna mit dem Fische im Madrider Museum (*H.* **109**, 4) entgegen. Der thronenden Madonna steht rechts der h. Hieronymus, links der Erzengel Raffael mit dem jungen Tobias zur Seite. Hoher Ernst spricht aus dem Kopfe der Maria, hingebende Verehrung aus den Zügen der beiden Jugendgestalten. Und dieser religiöse Ton steigt in anderen Gemälden

bis zum Visionären. In der Madonna di Foligno (vatikanische Galerie), wo die Madonna mit dem Christkinde als Schutzherrin der von Bomben bedrohten Stadt Foligno und als Patronin des knieenden Kämmerers Conti in den Lüften erscheint, kämpft Raffael noch mit florentiner Erinnerungen. Ergreifend schildert er dagegen in der h. Cäcilia (*H.* **111**, 4), dem besten Schatze der Pinakothek zu Bologna, die visionäre Stimmung. Die irdische Musik ist verstummt, dagegen erklingen leise aus Engelmunde oben Himmelstöne, welchen Cäcilia und die anderen Heiligen (Paulus, Johannes, Petronius und Magdalena), jeder nach seiner Natur verschieden angeregt, lauschen.

Die frührömischen Tafelbilder Raffaels besitzen aber aufserdem den Vorzug eines gröfseren Farbenreizes. Der Verkehr mit dem Venezianer Sebastiano del Piombo, dem er durch die gemeinsame Arbeit in der Villa Agostino Chigis, in der Farnesina, näher getreten war, hatte ihn nach dieser Seite hin namhaft gefördert und gelehrt, an die Stelle der hellen Schönfarbigkeit, welche auf die Reinheit und den Glanz der Lokaltöne achtet, einen satten und tiefen, dabei warmen Auftrag zu setzen. Besonders die Behandlung des Fleisches gewann durch das veränderte Verfahren; daher jetzt die Porträts, wie z. B. das Papstbildnis Julius' II. (*H.* **109**, 3), so scharf lebendig in der Charakteristik des gewaltigen Mannes und dabei in den Farben so fein gestimmt, einen hervorragenden Rang unter seinen Werken einehmen.

Für eine ursprünglich dem rein dekorativen Gebiete angehörige Bestellung schuldet die Nachwelt dem Papste Leo X. die höchste Dankbarkeit. An die Stelle der alten Teppiche, welche die unteren Wandflächen in der Sixtinischen Kapelle schmückten, sollten neue treten. Die Teppichbilder wurden Raffael zu komponieren übertragen (1514—1516). Nach Raffaels Kartons wurden die Teppiche (elf an der Zahl) in Brüssel unter der Leitung des Pieter van Aelst gewirkt und am Stephanstage 1519 zum erstenmale in der Kapelle enthüllt. Die Teppiche, mit einer breiten Bordüre und mit Sockelbildern versehen, werden noch im Vatikan, freilich in argem Zustande, bewahrt; die Kartons Raffaels aber, leider nur sieben, kamen, von Rubens in Brüssel aufgefunden, in den Besitz König Karls I. von England und befinden sich gegenwärtig im Kensington-Museum. Wenn auch die mit dünner Leimfarbe auf zusammengeklebtes Papier gemalten Kartons mit der Zeit viel gelitten haben, so bilden sie doch neben den vatikanischen Fresken das Hauptwerk Raffaels, ja sie überragen dieselben sogar in einem Punkte, da sie nicht Spuren äufseren Zwanges, einer Anfügung an den Willen des Bestellers zeigen, keinen spröden Stoff zu bewältigen hatten, sondern der Phantasie des Künstlers den freiesten Spielraum boten. Die Eigentümlichkeiten

des Raffaelischen Stiles, das feste Maafs auch in leidenschaftlichen Schilderungen, der versöhnende milde Zug, die Scheu vor allem Gewaltsamen, Unvermittelten, treten daher hier am deutlichsten auf. Der Gegenstand der Schilderung waren die Stiftung der Kirche und solche Ereignisse der apostolischen Zeit, welche den göttlichen Schutz und die göttliche Macht in der Kirche beweisen. Der wunderbare Fischzug, die Übergabe der Schlüssel an Petrus bilden gleichsam die Einleitung zu dem Bilderkreise. Es folgen sodann die Heilung des Lahmen an der schönen Pforte des Tempels durch Petrus und Johannes, die Bestrafung des Ananias, die Blendung des Zauberers Elymas, das Opfer zu Lystra und Pauli Predigt in Athen. Je nach der Natur des Gegenstandes hebt er mehr die Seelenstimmungen der handelnden Personen hervor oder ergeht sich in der Schilderung bewegter Volksszenen. Bald reizt ihn stärker das psychologische, bald treibt ihn mächtiger das dramatische Interesse. Wie weise stuft er in der Berufung der Apostel (Weide meine Lämmer) oder in dem wunderbaren Fischfang (*E.* **55**, 2) die Empfindungen der einzelnen Apostel ab. Je näher an Christus sie stehen, desto stürmischer, rückhaltsloser geben sie sich den Eindrücken des Wunders oder der gesprochenen Worte hin. Leise verhallen die letzeren; die Entfernteren überlegen kühler ihren Sinn und ihre Bedeutung oder sie gehen, wie im Fischfang, ruhig ihrem gewohnten Geschäfte nach. Durch die reiche Gliederung der Komposition glänzt die Heilung des Lahmen; in der Bestrafung des Ananias wird das Plötzliche und Unerwartete des Vorganges wirkungsvoll wiedergegeben; die Blendung des Elymas übt durch die grofsartigen Gegensätze des siegreichen Apostels und des niedergeschmetterten Zauberers und die Wahrheit in der Schilderung der Hilflosigkeit des letzteren, welche die Umstehenden kaum glauben und fassen können, einen unauslöschlichen Eindruck auf den Betrachter. Das Opfer zu Lystra (*H.* **111**, 6, im Gegensinne) wird nach den Worten der Apostelgeschichte 14, 7 dargestellt. Paulus und Barnabas hatten einen Lahmen geheilt, werden von dem Volke für Jupiter und Mercur, die zur Erde herabgestiegen sind, gehalten und sollen das Dankesopfer empfangen. Den Opferapparat entlehnt Raffael antiken Skulpturen, deren Studium den Meister und die Schüler immer eifriger beschäftigte. Während auf der einen Seite der Geheilte und seine Freunde herandrängen, die einen, neugierig das Wunder prüfend, die anderen, in Verehrung zu dem Apostel blickend, steht dieser auf erhöhtem Sockel für sich und droht in Entrüstung über die Götzendienerei die Kleider zu zerreifsen. Der Augenblick höchster Spannung ist gewählt, die Darstellung aber doch so geordnet, dass der Hergang in seinem ganzen Verlaufe deutlich erscheint. Die Gruppe am Opferaltar bildet die neutrale Mitte, und wie sie die

Gegensätze räumlich auseinanderhält, so vermittelt sie auch lösend die leidenschaftlichen Stimmungen der Hauptpersonen. Wie ruhig erscheint dieser stürmischen Volksszene gegenüber die Predigt Pauli in Athen (*E.* **55**, 1). Nur der Apostel, an Gröfse die ganze Gemeinde überragend, zeigt eine heftigere Bewegung; die zahlreichen Zuhörer stehen alle unter dem Banne der vernommenen Rede und bilden gleichsam das lebendige Echo der letzteren. Naiv gläubig, für die Wahrheit beinahe schon gewonnen, sorgsam überlegend und prüfend, zweifelnd, streitend, stellen sie die ganze Stufenleiter der Stimmungen dar, welche die Predigt in ihren Seelen wachgerufen hatte. Dass Raffael für die Figur des Apostels seine Studien in der Brancacci-Kapelle verwertete, raubt ihm kein Verdienst, beweist vielmehr, worauf es bei dem Urteile über seine Stellung in der italienischen Kunst wesentlich ankommt: dass Raffael in der That die ganze ältere Entwickelungsreihe in seiner Person abschliefst. Wohl aber erscheint eine andere Klage berechtigt. Raffael ist es nicht vergönnt gewesen, die Teppichkartons in Fresko auszuführen. Wie ganz anders würde dann die Schönheit des Werkes genossen werden. Mit Ausnahme des wunderbaren Fischzuges ist kein einziger Karton der eigentümlichen Teppichtechnik genau angepasst worden. Diese musste daher bei allem Farbenprunke, welchen sie hinzufügte, hinter den Absichten des Künstlers weit zurückbleiben. Der zweite grofse Auftrag Leos X. bezog sich auf die Loggien, die offene Bogenhalle im vorderen Hofe (Cortile di Damaso) des vatikanischen Palastes. Sowohl die Kuppelgewölbe wie die Pfeiler und Rückenwände der Halle schmückte Raffael mit vorwiegender Hilfe seiner Schüler in den Jahren 1513—1519 malerisch aus. Jede in vier Felder geteilte Flachkuppel — und solcher Kuppeln giebt es vierzehn — enthält vier biblische Bilder. Man zählt also die Summe von 56 Bildern in kleinem Formate, die unter dem Namen »die Bibel Raffaels« häufig in Kupfer gestochen und nachgebildet wurden. In den Schöpfungsszenen hielt sich Raffael an Michelangelos Muster; selbständig geschaffen und von reizender Wirkung sind die idyllischen Schilderungen aus der Zeit der Patriarchen und Mosis Jugendleben. Raffael giebt in diesen von ihm selbst entworfenen Bildern überall nur den Kern der Handlung, verleiht aber gerade dadurch denselben trotz dem kleinen Maafsstabe Gröfse und Kraft. Die Mehrzahl ist für die biblischen Schilderungen späterer Zeitalter geradezu typisch geworden. Die Loggien haben aber aufserdem auf die dekorative Ausstattung innerer Räume einen grofsen Einfluss geübt. Die Pfeiler und Wände wurden unter der Leitung des *Giovanni da Udine* (1487—1564) mit Grotesken bemalt, welche seitdem in zahlreichen Villen Roms Nachahmung, durch die Schüler Raffaels weite Verbreitung fanden. Kein Zweifel, dafs auch hier

die Anregung von Raffael ausging. Ebenso muss auf ihn der Kultus der antiken Kunst zurückgeführt werden, welcher gleichfalls in den Loggien eine reiche Stätte gewann. In den Stuckreliefs und gemalten Medaillons legten die Schüler Raffaels vornehmlich die Früchte ihrer antiken Studien nieder, daher wir in denselben eine ganze Reihe antiker Skulpturen (Statuen, Sarkophagreliefs, Gemmen) flüchtig skizziert wiederfinden, zwischen allerhand launigen Einfällen, welche ihnen während der Arbeit durch die Phantasie kamen.

Neben dem Papste bewährte sich der reiche, ebenso üppige wie feinsinnige Kaufherr Agostino Chigi als warmer Gönner Raffaels. In seinem Auftrage malte Raffael in der Kirche S. Maria della Pace (ungefähr 1513—1514) über einem Bogen die Sibyllen (*H.* **110**, 3). Der Vergleich mit Michelangelos Sibyllen drängt sich unwillkürlich auf. Ihm folgte Raffael in der Zusammenstellung der Sibyllen mit Engeln, was übrigens schon Giovanni Pisano durchgeführt hatte. Eigentümlich bleibt aber Raffael die unvergleichlich schöne Umrisslinie der ganzen Gruppe, die in freien Schwingungen sich der Bogenlinie anschliefst, die Belebung des Raumes, die Anmut der Frauengestalten und die Lieblichkeit der Engelknaben. Die Verbindung mit Agostino Chigi gab aber noch zu anderen Freskowerken Anlass. In der Villa, welche sich Chigi von Peruzzi bauen liefs (Farnesina), malte Raffael zunächst in einer kleineren Halle des Erdgeschosses die Galatea, wie sie triumphierend, von Tritonen umgeben, das Meer auf einer von Delphinen gezogenen Muschel durchschifft. Hier arbeiteten neben Raffael noch andere Künstler: Peruzzi, Sebastian del Piombo. Später aber (1517—1519) übertrug Chigi die Ausschmückung der gröfseren Halle ausschliefslich Raffael. Die Anordnung des Bilderkreises wird aus der Ansicht der Halle (*H.* **82**, 4) kenntlich. In den vierzehn Stichkappen des Gewölbes schildert Raffael, von einem antiken Epigramme angeregt, den Triumph Amors, welcher die Waffen aller Götter als gute Beute wegschleppt und als Weltbeherrscher sich offenbart. In den Bogenzwickeln, von dicken Fruchtschnüren eingerahmt, sind Szenen aus der Psychefabel, auf Grund der Novelle des Apulejus, dargestellt, unter welchen besonders die drei Grazien, welchen Amor seine Geliebte weist, und Mercur, welcher von Jupiter ausgesandt wird, die flüchtige Psyche zu holen (*H.* **111**, 3), hervorragen. In der Mitte der Decke endlich, gleichsam auf zwei ausgespannten Teppichen, wird der Richterspruch Jupiters und die Aufnahme Psyches in den Olymp und im anderen Bilde die Hochzeit Amors mit Psyche (*H.* **111**, 2) beschrieben. Um den Tisch haben sich nebst dem Brautpaare Jupiter mit Juno, Neptun mit Amphitrite, Pluto mit Proserpina, Hercules und Hebe gelagert. Bacchus übt das Amt des Mund-

schenken, Ganymed kredenzt Jupiter den Göttertrank, Grazien und blumenstreuende Horen umschweben die Tafelrunde. Links stimmen die Musen zur Lyra Apollos und zur Flöte Pans das Hochzeitslied an, und bewegt sich Venus in zierlichem Tanzschritte. Die fröhliche Feststimmung, welche der dem feinsten Lebensgenusse gewidmete Raum in seinem Schmucke verlangte, wurde in Raffaels Fresken vollkommen erreicht.

Raffaels Leben in Rom, wie es sich in den späteren Jahren gestaltete, weckt in uns das Bild eines wahren Künstlerfürsten, der über eine Schar von Schülern gebietet, dessen Wirken kaum eine Grenze kennt, dem man nur huldigend naht. Seine Interessen umfassen alle Kunstzweige. Er leitet den Petersbau und zeichnet Palastpläne; die grofsen Werke der monumentalen Malerei werden unter seiner Aufsicht geschaffen; er übt auf die Kupferstecherkunst (*Marcantonio Raimondi* von Bologna) nachhaltigen Einfluss. Ihn fesselt nicht allein die antike Kunst, er sucht auch die Form und Gestalt des alten Rom zu durchdringen und denkt an eine ideale Restauration der ewigen Stadt. Nur die gröfste Arbeitskraft war im stande, so umfassende, weitgreifende Aufgaben zu bewältigen. Von dieser Arbeitskraft legt auch die sorgsame Vorbereitung aller bedeutenderen Werke Zeugnis ab. Fast zu jedem derselben haben sich Skizzen, Modellstudien erhalten. Viele köstliche Entwürfe sind uns nur in Handzeichnungen aufbewahrt. Es zeigt also die schöpferische Kraft noch einen Überschuss über die ausgeführten Werke, und doch begreifen wir schon von diesen kaum, wie sie eine einzige Hand durchführen oder wenigstens leiten konnte. Wunderbar ist, dass keine Spur von einer ermüdeten Phantasie wahrgenommen wird. Während er an den Kartons arbeitete, malte er seine besten Porträts (Castiglione, im Louvre) und schuf die aus einem Gusse entstandene Sixtinische Madonna (*E.* **56**, 2) für ein Kloster in Piacenza (jetzt in Dresden). Die absolute Vollendung des Werkes, die wunderbare Verschmelzung unmittelbar lebendiger Inspiration mit sorgfältigster Abwägung der Linien und Formen liefs es im Glauben der Nachwelt erst am Ende seiner Laufbahn entstehen. Höher konnte Raffael nicht steigen, und gern träumte die Phantasie, dass er mit dem Höchsten und Besten seine Thätigkeit geschlossen habe. In Wahrheit ist die Sixtinische Madonna bereits um das Jahr 1515 entstanden; an die Spitze seiner Entwickelung wird sie aber stets gestellt bleiben. Die Sixtinische Madonna und die Madonna della Sedia bilden, jede in ihrer Art, die vollkommenste Verkörperung des Raffaelischen Madonnenideals. In den Tafelbildern aus seinen letzten Jahren macht sich übrigens das Streben nach Steigerung des Reichtums und der Tiefe der Komposition bemerkbar. So offenbaren die sog. grofse h. Familie im Louvre, 1518 für die

Königin von Frankreich gemalt, und die »Perle« in Madrid, ebenfalls die h. Familie darstellend, gegen früher eine reichere Entfaltung der Gruppe, und in seinem letzten Werke, der Transfiguration, überragt die grofsartige Kühnheit, mit welcher zwei Szenen, die Verklärung Christi und die Vorführung des Besessenen vor die Apostel, verknüpft werden, alle früheren Werke des Meisters. Raffael starb am Charfreitag (6. April) 1520 an den Folgen eines Fiebers, das er sich bei dem Ausmessen der Ruinen Roms zugezogen, in seinem siebenunddreifsigsten Jahre.

Einige Zeit hielt noch nach Raffaels Tode die Schule zusammen, zu deren wichtigsten Vertretern neben *Francesco Penni, Perin del Vaga* u. a. *Giulio Romano* (1492—1546) gehört. Und auch den Stil des Meisters bewahrten sie noch in einzelnen Werken, wie Giulio Romanos Madonna mit dem Waschbecken und die Bilder des *Andrea da Salerno* zeigen. Allmählich aber verblasste mit dem steigenden Einflusse Michelangelos das Vorbild Raffaels, und auch das Zusammenwirken in Rom hörte auf, seitdem die Plünderung der Stadt durch die kaiserlichen Truppen und die arge Zerrüttung der politischen Verhältnisse der Kunstpflege ein schweres Hemmnis bereitet und die Künstlerkolonie auseinandergesprengt hatte. Giulio Romano folgte einem Rufe nach Mantua; Marcanton, dessen Kupferstiche wesentlich durch die ihnen vorliegenden Zeichnungen Raffaels berühmt wurden, übersiedelte wieder nach Bologna; Giovanni da Udine kehrte in seine Heimat zurück; der als Dekorationsmaler berühmte, in der antiken Mythenwelt merkwürdig heimische Polidoro da Caravaggio wanderte nach dem südlichen Italien. Auch die Lokalschulen Mittelitaliens lösten sich um diese Zeit vom Volksboden los und verloren ihre selbständige Bedeutung.

4. Michelangelos spätere Thätigkeit. Nach Raffaels Tode stand Michelangelo unbestritten als der Erste in der italienischen Kunstwelt da. Den obersten Rang hatten ihm die Anhänger und Schüler schon bei Lebzeiten Raffaels eingeräumt, den Nebenbuhler bitter angefeindet und bei Michelangelo in gehässiger Weise angeschwärzt. Ihre Hoffnung, die Erbschaft Raffaels anzutreten, ging nicht in Erfüllung. Trat doch selbst in den Verhältnissen und dem Wirkungskreise des Meisters keine Änderung ein. Nach wie vor musste er in Florenz den oft wechselnden Plänen der mediceischen Päpste dienen. Seit dem Jahre 1516 arbeitete er an Entwürfen für die Fassade von S. Lorenzo. Er liefs in den Marmorbrüchen von Carrara Steine brechen, Säulen herrichten. Holz- und Wachsmodelle wurden geschaffen, um die architektonische Gliederung und den plastischen Schmuck zu versinnlichen. Weiter kam er nicht. Der Tod zweier Glieder der Familie weckte dann den Plan zu einem grofsen Grab- und Ehrendenkmal der Medici.

Wieder machte sich (1521) Michelangelo mit Feuereifer an das Werk. Mannigfache Umstände hinderten den raschen Fortgang der Arbeit, zwangen Michelangelo wiederholt, den Plan zu ändern, die Gröſse des ursprünglichen Entwurfes zu beschneiden. Schlieſslich beschied man sich, nur den beiden jüngsten und nicht gerade rühmlichsten Verstorbenen des Hauses, dem Giuliano, Herzog von Nemours, und Lorenzo, Herzog von Urbino, Denkmale zu stiften. Michelangelo hatte bereits mehrere Statuen fertig gestellt, als der unselige Kampf zwischen der Republik Florenz und den Medici ausbrach, der mit der Vernichtung der florentiner Freiheit, mit der Verwandlung des Freistaates in ein Herzogtum endigte. Während der Belagerung seiner Vaterstadt half Michelangelo eifrig, die Vertheidigung zu regeln. Mit allen seinen Wünschen und Empfindungen stand er auf der Seite der Feinde der Medici. Wie hätte er gleichzeitig mit Lust ihr Andenken verherrlichen können! Musste er doch nach dem Siege der Medici ihre Rache fürchten. So ergriff er denn den ersten Anlass (Tod des Papstes Clemens VII.), um das Werk liegen zu lassen und wieder nach Rom (1534) zu übersiedeln. Kurz vor seinem Tode, im Jahre 1563, wurden die beiden Denkmale, ohne dass sich Michelangelo weiter darum kümmerte, so wie wir sie gegenwärtig sehen, aufgestellt.

Die Anordnung der beiden Grabmonumente in der mediceischen Kapelle in S. Lorenzo in Florenz (*H.* **98**, 1) ist ganz die gleiche. Auf dem Deckel des Sarkophages ruhen allegorische Gestalten, darüber in einer Nische befindet sich die Statue des Beigesetzten. Zu Grunde liegt der Gedanke, dass die Zeit, durch die Teile des Tages personifiziert, den frühen Tod der beiden Herzöge betrauert. Ursprünglich sollte auch die klagende Erde und der über den neu empfangenen Schmuck erfreute Himmel auf dem Monumente Platz finden. Auf Porträtähnlichkeit hatte es Michelangelo nicht abgesehen; sowohl dem Lorenzo, Herzog von Urbino (*H.* **97**, 1), in nachdenklicher Stellung, in sich versunken dargestellt — daher die volkstümliche Bezeichnung: il pensiero —, wie dem Giuliano, Herzog von Nemours, als Gonfaloniere der römischen Kirche in Feldherrntracht (*H.* **97**, 4) geschildert, gab der Künstler eine allgemeinere Fassung. Zu Füſsen Giulianos haben sich träumend die Nacht (*H.* **97**, 5) und der Tag (*H.* **97**, 6) gelagert, unter Lorenzo die Morgendämmerung oder Aurora (*H.* **97**, 3) und die Abenddämmerung (*H.* **93**, 2) niedergelassen. Einzelne Teile, z. B. der Kopf des Tages, sind unvollendet geblieben; in allen Gestalten prägt sich das Streben, durch grofsartige Formen und mächtige Kontraste zu wirken, aus. Ein geheimnisvoller Schein umwebt dieselben, ein gewaltiges Leben spricht aus ihnen, wenn auch die besondere Empfindung, die sie beseelt, dunkel bleibt.

Bei der Rückkehr nach Rom schwebte Michelangelo die Hoffnung vor, endlich ungestört das Grabmal Julius' II. vollenden zu können. In den Jahrzehnten, welche seit der Erteilung des Auftrages verflossen waren, hatte Michelangelo wiederholt neue Verträge abgeschlossen und immer stärkere Kürzungen an dem ursprünglichen Riesendenkmale, welches nichts weniger als vierzig Statuen schmücken sollten, zugestanden. Stets stellten sich von seinem Willen unabhängige Hindernisse ein. Auch jetzt wurde er vom Papste Paul III. zu neuen Aufgaben abberufen und gezwungen, von der Arbeit abzustehen. Erst 40 Jahre nach Beginn des Werkes (1545) kam das Denkmal zum Abschlusse und wurde in der Kirche S. Pietro in Vincoli aufgestellt, aber in durchaus verkümmerter Gestalt, so dass von der ursprünglichen grofsartigen Konzeption in dem hässlichen Wandbau (*H.* **96**, 2) kaum eine Spur sich erhalten hat. Von den drei Figuren, welche an der unteren Wand stehen (Moses, Rachel, Lea), ist der zornmütige Moses (*H.* **96**, 3) weltberühmt. In den ersten Entwürfen hatte ihn Michelangelo nicht in einer Nische sitzend gedacht, sondern ihm, mit anderen verwandten Figuren, oben auf einem Freibaue seine Stelle angewiesen. Über der Bewunderung der Einzelheiten, des linken Armes, des Bartes, des Knies, darf man die vollendete Kunst, mit welcher der augenblickliche Gemütsaffekt, die mühsame Beherrschung des Zornes wiedergegeben ist, nicht übersehen. Mehrere von Michelangelo halb oder ganz vollendete Statuen fanden in dem reduzierten Denkmale keine Verwendung. Sie sind an verschiedenen Orten (Florenz, Paris) zerstreut. Die bedeutendsten Reste sind die beiden Sklaven im Louvre (*H.* **96**, 3 u. 4). Sie waren, mit vielen anderen Statuen bestimmt, dem Unterbaue des Denkmales vorzutreten, wo Michelangelo die von Julius II. eroberten Provinzen und die durch seinen Tod wieder gefesselten Künste darzustellen gedachte.

Trotz der argen Verstümmelung, welche das Grabdenkmal Julius' II. sowohl wie das Mediceerdenkmal erlitten, haftet doch der Ruhm Michelangelos als Bildhauer vornehmlich an diesen beiden Schöpfungen. In der That lehren sie uns noch immer die Ideale, welchen seine Natur huldigte, am besten kennen; die Gewalt der Empfindung, welche die äufseren Formen zu sprengen droht, die mühsam zurückgehaltene Leidenschaft, die tiefe Versenkung in eine Stimmung meist trüber Natur, welche sich alle leiblichen Bewegungen unterthan macht und die aus ihr aufgerüttelte Seele wie aus einem Traume plötzlich erwachen lässt. Auch das zuweilen allzukühne Spiel mit dem Marmor, das Übersehen der durch die Maafse des Blockes gegebenen Grenzen in dem heifsen Schöpfungsdrange werden hier sichtbar. Gegen diese beiden grofsen Werke treten die Einzelstatuen, welche Michelangelo ge-

meifselt hat, in den Hintergrund. Zu Reliefarbeiten fand er in den späteren Jahren überhaupt keinen Antrieb mehr. Die beiden Rundbilder der h. Familie im Museo nazionale und in der londoner Akademie, trefflich in der Komposition dem Raume angepasst und lebhaft in der Bewegung, besonders des Christkindes, fallen noch in seine Jugendzeit, ähnlich, wie die Statue des toten Adonis, gleichfalls in Florenz, und die von Dürer gepriesene Madonna in Brügge. Während er an dem Mediceerdenkmale in Florenz arbeitete, gewann er noch die Mufse, für Gönner und Freunde kleinere Werke auszuführen: den nackten Christus, allerdings vom kirchlichen Typus abweichend, aber in die denkbar edelste Körperform gekleidet, und den (unvollendeten) jugendlichen Apollo, der im Begriffe steht, einen Pfeil aus dem Köcher zu holen. Der Christus ist in S. M. sopra Minerva in Rom, der Apollo im Nationalmuseum zu Florenz aufgestellt. In dieser Zeit stand er sonst der Antike, welche in der Jugend seine Phantasie so sehr angeregt, fast ausgefüllt hatte, völlig fern. Man möchte glauben, dass er sich der besänftigenden, klärenden Wirkung der Antike erinnerte, als ihn das herbe Schicksal von Florenz in die trübste Stimmung versetzt hatte. Denn in die gleiche Zeit wie der Apollo fällt auch das Temperagemälde der Leda (im Magazin der londoner Nationalgalerie), welches vielleicht auf ein unmittelbares antikes Vorbild zurückgeht.

Das Werk, welches Michelangelo 1534 an der Vollendung des Juliusdenkmales hinderte, war das »Jüngste Gericht« an der Altarwand der Sixtinischen Kapelle. Papst Paul III., welcher sein Pontifikat gleichfalls durch eine Schöpfung des Meisters verherrlicht sehen wollte, gab ihm den Auftrag, dessen Ausführung den älteren Fresken Peruginos das Dasein kostete. Am Schlusse des Jahres 1541 war die Riesenfreske vollendet. Das berühmte Kirchenlied »Dies irae« giebt am besten den Eindruck des Gemäldes wieder, in welchem Michelangelo die rächende Macht Christi und die furchtbare Vergeltung schilderte. Christus, seine Mutter zur Seite, von zahllosen Heiligen umgeben, nimmt die Mitte des Bildes ein. Wirkungsvoll sind namentlich die Märtyrer in der Nähe Christi, welche die Werkzeuge, mit denen sie gepeinigt worden, zur Rache auffordernd, emporhalten (*H.* **108**, 5 mit den hh. Laurentius und Bartholomaeus). In der unteren Abteilung wogen und schweben die Auferstandenen, die einen, zur Seligkeit emporsteigend, die anderen, zur Hölle herabgezogen, während in der Mitte die sieben Engel des Gerichtes die Posaunen blasen. In der untersten Zone erblicken wir links das Feld der Auferstehung, auf welchem die wiederbelebten Leiber den Gräbern entsteigen, rechts aber fährt Charon die Verdammten der Unterwelt entgegen, wo ihrer der Höllenrichter Minos harrt. Das

»Jüngste Gericht« ist nicht das letzte Werk Michelangelos. In den Jahren 1543—1550 malte er in der Capella Paolina im Vatikan die Bekehrung Pauli und die Kreuzigung Petri. Doch stehen beide Fresken tief unter den früheren Werken. Für Vittoria Colonna, die hochverehrte Freundin seiner späteren Tage, zeichnete er die Madonna unter dem Kreuze und einen qualvoll leidenden Christus am Kreuze in einer Auffassung, welche für die späteren Geschlechter mafsgebend wurde. Mehrere seiner Kompositionen wurden von Schülern und jüngeren Künstlern ausgeführt. So gehen die Kreuzabnahme des *Daniele da Volterra* in S. Trinità de' Monti zu Rom (*E.* **56**, 3) und die drei Parzen in der Galerie Pitti auf Entwürfe Michelangelos zurück. Und auch auf die Auferweckung des Lazarus von *Sebastiano del Piombo* (*H.* **113**, 2) mochten seine Ratschläge Einfluss geübt haben. Sebastiano del Piombo war ursprünglich in Venedig in Giorgiones Werkstätte zum Maler ausgebildet worden; durch Agostino Chigi, den reichen Bankherrn und Kunstfreund, nach Rom gerufen, gelangte er hier zu grofsem Ansehen und wurde von der Partei Michelangelos dem vielbeneideten Raffael gegenübergestellt. Die Auferweckung des Lazarus, in welchem Bilde namentlich die Gestalt des Lazarus an Michelangelo erinnert, wurde von Sebastiano 1518 im Wettstreit mit Raffael (Transfiguration) gemalt.

In den letzten Jahrzehnten seines Lebens stand Michelangelo auf einsamer Höhe. Gleich einem Patriarchen wurde er verehrt, als »der Einzige« gepriesen. Sein Ansehen als Künstler war unbegrenzt, aber auch als Mensch erschien er über das Urteil der Zeitgenossen erhaben. Gegen seine Schwächen wurde kein Wort des Tadels laut, die zarteste Rücksicht wurde von den Grofsen der Erde, wie von den Freunden und Schülern auf seine Wünsche und Meinungen genommen. Sein Thätigkeitskreis schränkte sich allmählich doch ein. Ab und zu nahm er den Zeichenstift oder den Meifsel noch zur Hand. Er dachte an sein eigenes Grabdenkmal und schuf zuletzt noch die mächtige Gruppe der Pietà, welche gegenwärtig hinter dem Hochaltar des florentiner Domes aufgestellt ist. Christus, eben vom Kreuze abgenommen, ruht in den Armen des Nikodem, von zwei Frauen, welche zur Seite des Leichnams knieen, gestützt. Das Werk ist noch immer kühn und grofs angelegt, lässt aber in der Ausführung das klare Auge und die sichere Hand schwer vermissen. Ganz erfüllte ihn in den letzten Jahrzehnten nur die Architektur. Auf seine Wirksamkeit als Baumeister von S. Peter legte er das gröfste Gewicht, hier entfaltete er frei seine alte Kraft. Es ist, als ob seine Phantasie sich zuletzt am liebsten in den weitbegrenzten architektonischen Formen bewegte, als ob ihr nur das Bewegen grofser Massen genügte. Aufser dem Fortbau der Peterskirche beschäftigte ihn

noch der Ausbau des von Antonio da San Gallo begonnenen Palastes Farnese, die Regelung des Kapitolplatzes, die Umwandlung eines antiken Thermensaales in die Kirche S. Maria degli Angeli.

Als Michelangelo 1564 starb, an demselben Tage (18. Februar), an welchem der Prophet einer neuen Geistesrichtung und Weltanschauung, Galilei, geboren wurde, strahlte die römische, überhaupt die mittelitalienische Kunst, schon längst nicht mehr im alten hellen Lichte. Namentlich die Malerei lieferte fast nur noch Proben grofser Handfertigkeit, liefs die Kraft der Phantasie und den schönen Formensinn schmerzlich vermissen. Beinahe möchte man glauben, die Natur hätte sich, nachdem sie so viele grofse Künstler hervorgebracht, erschöpft und ruhte eine Zeitlang aus. Jedenfalls machte sich in der Nähe Michelangelos die sinkende Kraft der Maler am meistend geltend.

d. Die Malerei des 16. Jahrhunderts in Oberitalien.

Kunstschulen, welche sich nicht in der Mitte des Kulturstromes bewegen, zeigen verhältnismäfsig eine ruhigere, langsamere Entwickelung. Sie erreichen nur selten den Höhepunkt der letzteren, bestimmen nicht das Schicksal der nationalen Kunst, sie halten aber auf der anderen Seite auch den Verfall länger von sich fern. Die Malerei in Oberitalien erfreute sich bis tief in das sechzehnte Jahrhundert hinein eines frischen, gesunden Lebens. Sie dankt diese längere Lebensdauer der gröfseren Entfernung von den Hauptstätten der Kunst. Dadurch blieb sie dem drückenden Einflusse der vornehmen Meister entzogen und konnte ihre natürliche Richtung stetig ausbilden. Weiter aber erstarkten in ihr gerade jene Elemente, welche die spätere Renaissancebildung beherrschten. Die kühnen Humanistenträume waren verflogen, der ideale Aufschwung, welcher eine Erneuerung der geistigen Welt erhoffte, ermattet. Blieb aber auch das Ziel einer harmonischen Vereinigung allumfassender menschlicher Kräfte und Fertigkeiten unerreicht, so retteten sich doch die Künstler, denen das beste Erbe der Renaissancebildung zufiel, die Freude an einem harmonischen Dasein, an schönen Lebensformen. Ein vornehmer Genusssinn zeichnet das jüngere Geschlecht aus und macht es zum Lehrer und Vorbilde der Völker Europas. Hier nun griff die oberitalienische Malerei ein, welche der fröhlichen Fülle des Lebens, dem malerischen Scheine, der schönen Natur eine besondere Aufmerksamkeit zuwandte. Wieder müssten, um ein vollständiges Bild der hier herrschenden künstlerischen Regsamkeit zu gewinnen, die einzelnen Lokalschulen aufgezählt werden. Wenigstens die Schule von Ferrara verdient eine besondere Er-

wähnung. Sie vermittelt zwischen Rom und Oberitalien, doch behält die ursprüngliche heimische Richtung das Übergewicht. Am stärksten zeigt sich *Benevenuto (Tisi da) Garofalo* (1481—1559) in seinen zahlreichen Altarbildern von Raffael berührt. Er strebt eine gröfsere Idealität an als seine Genossen, kommt aber dadurch leichter in die Gefahr einer gewissen ausdruckslosen Leere (*E.* **54**, 6). Ungleich selbständiger ist *Lodovico Mazzolino* (? 1479—1528), dessen kleine, namentlich in römischen Galerien häufige Bilder durch den gelbrötlichen Farbenton auffallen. Auch bei *Dosso Dossi* (? 1479—1542), dem bedeutendsten Vertreter der Schule, siegt die eigentümliche ferraresische Richtung, besonders in der Färbung, über einzelne äufsere Einflüsse, welche er teils von Raffael, teils von den Venezianern erfahren. Dazu tritt aber noch eine persönliche Vorliebe für reiche landschaftliche Hintergründe, selbst bei Altarbildern, z. B. in der Vision der überaus kräftig charakterisierten Kirchenväter in Dresden (*H.* **113**, 5) durchschimmernd, und ein phantastischer Zug, welchen er namentlich in der Schilderung der Circe (Gal. Borghese) wirkungsvoll anschlägt. Grofse historische Bedeutung besitzen aber doch nur zwei Einzelkünstler, Correggio und der nach Mantua aus Rom übergesiedelte Giulio Romano, sowie die weitverzweigte Venezianer Schule.

Ohne Ahnen steht Antonio Allegri aus Correggio (1494—1534), gemeinhin kurzweg *Correggio* genannt, da. Ebenso gering wie unsere Kunde von seinem äufseren Leben — daher die mannigfachen Legenden, die nachmals über ihn ausgesponnen wurden — ist auch unsere Kenntnis seiner künstlerischen Entwickelung. Als sein erster Lehrer wird der in Modena thätige Francesco Bianchi aus Ferrara genannt, eine gewisse ursprüngliche Wahlverwandtschaft mit der ferraresischen Schule angenommen. Möglich ferner, dass Mantegna auf ihn in der Jugend Einfluss übte und die von Correggio geübte Kunst der Verkürzungen dieser Quelle entstammt. Im wesentlichen dankt er aber seinen Stil, seine Auffassung, seine Technik der eigensten persönlichen Natur. Mit feinster Empfindsamkeit ausgestattet, weifs Correggio insbesondere die Zustände gesteigerter Sinnlichkeit, erhöhter Lebensfreude bis zur vollendeten Seligkeit zu schildern und findet dafür in dem Helldunkel den entsprechenden malerischen Ausdruck. Jubelnde Engels- und Heiligenchöre, bei welchen die innere freudige Erregtheit sich auch in der leidenschaftlichen Bewegung kundgiebt, mythologische Darstellungen wie Io, Danae, Gestalten überhaupt, welche von mächtigem Lebensgefühle durchströmt werden, gelingen ihm am besten. Als Freskomaler lernt man ihn nur in Parma kennen. In einem Gemache der Äbtissin des Nonnenklosters S. Paolo schilderte er bereits 1518 Diana auf Wolken fahrend und in den Öffnungen einer Weinlaube zahlreiche, mit Jagd-

geräten bewaffnete Kinder, Gestalten von schalkhafter Anmut und frischer Natürlichkeit, welche sich dadurch von vielen späteren Schöpfungen vorteilhaft unterscheiden. Gewaltig ist der erste Eindruck seiner Kuppelfresken in S. Giovanni und im Dome. Dort malte er (seit 1521) Christus, von den Aposteln (*H.* **116**, 3) umgeben, welcher in seiner himmlischen Glorie dem Evangelisten Johannes erscheint, hier (bis 1530) die Himmelfahrt Mariä. Wohl regt sich im kritischen Verstande der Zweifel, ob die höchste Vergeistigung der Gestalten im Ausdrucke mit der materiellen Auffassung des Vorganges, der Untersicht, den Wolkenpolstern u. s. w. vereinbar sei. Schliefslich siegt aber doch die Kunst des Malers, welche es so wunderbar versteht, die rauschendsten Empfindungen zu versinnlichen, und für die Wiedergabe eines nahezu bacchantischen Taumels und Jubels die schönsten Farben bereit hält. Nicht gering ist die Zahl seiner Ölbilder. Die Madonna mit dem h. Franciscus (*H.* **116**, 4) in Dresden und die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten in der florentiner Tribuna vertreten die frühere, die h. Nacht oder die Geburt Christi, in welcher das Licht vom Christkinde ausströmt (*E.* **57**, 2), in Dresden, Christus auf dem Ölberge, im Besitze des Herzogs von Wellington, die spätere Zeit des Meisters. Aufser diesen werden die Madonna mit dem h. Hieronymus (der Tag genannt) in der Galerie zu Parma, die Madonna della scodella ebendort, die Vermählung der h. Katharina im Louvre und mehrere mythologische Bilder am meisten gerühmt. Die Kunst Correggios vererbte sich nicht auf seine Schüler, von welchen der bekannteste, *Francesco Mazzola*, genannt *Parmegianino* (1504—1540), nicht durch seine gezierten Madonnen (*H.* **116**, 5), sondern nur durch seine lebendig erfassten Porträte sich als tüchtiger Maler bewährte. Aber auf die italienische Malerei des 17. Jahrhunderts hat Correggio den gröfsten Einfluss geübt und noch im 18. Jahrhundert (Rococo) hallt sein Stil nach. — Eine ähnliche starke Nachwirkung in der späteren Kunst äufsern die Werke *Giulio Romanos* in Mantua. Von dem Herzoge Federigo II. Gonzaga im Jahre 1524 nach Mantua gerufen, brachte hier Giulio Romano die zweite Hälfte seines Lebens (bis 1546) zu. Der Schüler Raffaels ist nur in wenigen Zügen kenntlich. Eine gröbere Zeichnung, eine derbere Auffassung, eine mehr äufserliche Wiedergabe der Antike unterscheiden seine Mantuaner Werke von seinen früheren Schöpfungen. Wirkungsvoll aber bleiben sie durch die sinnliche Lebensglut, welche aus ihnen strömt, die Kühnheit der Komposition, die dekorative Pracht der Farbe. In dem von ihm selbst erbauten Palazzo Te schilderte Giulio Romano das Leben Amors und Psyches und schuf einen ausgedehnten Freskocyklus mit weiten landschaftlichen Hintergründen und zahlreichen fröhlichen Amoretten (*H.* **113**, 4), in

welchen sich noch ein Abglanz Raffaels zeigt. In einem zweiten Saale malte er mit völliger Verachtung der architektonischen Gliederung den riesigen Gigantensturz (*H.* **113**, 3), mehr ein Kunststück als ein Kunstwerk, auf gewöhnliche Augentäuschung berechnet. Das Residenzschloss in der Stadt besitzt von ihm u. a. eine Reihe von Freskobildern mit Szenen aus dem trojanischen Kriege, in welchen das heroische Leben nach der Seite mächtiger Kraftentfaltung glücklich verkörpert ist.

Eine viel längere Lebensdauer und gröfsere Selbständigkeit als die Schulen von Parma und Mantua entfaltet die venezianische Kunst im sechzehnten Jahrhundert. Mit *Giovanni Bellini* (1426—1516) beginnt die Reihe der grofsen venezianischen Maler, welche mit Paolo Veronese schliefst. Muss nicht dieser plötzliche Aufschwung der venezianischen Malerei als ein wahres Wunder gelten? Kein unmittelbares Band verknüpft sie mit dem Heldenzeitalter der italienischen Kunst. Auch wenn man von Raffael und Michelangelo herkommt, blickt man überrascht in eine völlig neue Welt. Sie erscheint selbst auf dem eigenen Boden kaum vorbereitet. Konnte doch Venedig noch am Anfange des 15. Jahrhunderts nicht der Dienste lombardischer und mittelitalienischer Meister entbehren. In Wahrheit bleibt aber trotzdem die venezianische Malerei die Frucht einer langen stetigen Entwickelung; nur dass dieselbe erst völlig verständlich wird, wenn man die allgemeinen Zustände Venedigs mit in Betracht zieht.

Wenige Jahrhunderte reichten hin, um ein kleines, mühsam dem Meeresboden abgerungenes Pfahldorf in die gröfste Handelsstadt Europas zu verwandeln. Das Wappentier Venedigs, der Löwe von San Marco, hat nur eine Tatze auf dem festen Lande, mit den anderen schlägt er das Meer. Auf die Seemacht gründeten die Venezianer ihre Gröfse, aus dem Handel schöpften sie ihren Reichtum, und zwar aus dem Handel mit dem Oriente. Der Orient erfreute sich aber im Mittelalter einer glänzenderen materiellen Kultur als das Abendland, war im Besitze aller Luxuskünste. Durch den Verkehr mit dem Oriente lernten die Venezianer die letzteren kennen und schätzen; sie umgaben sich im Leben mit denselben und füllten ihre Phantasie mit den hier empfangenen Eindrücken an. Der Wiederschein orientalisierender Prachtliebe machte sich in der venezianischen Architektur namentlich in der Vorliebe für farbige Inkrustation frühzeitig geltend; im Kreise der Malerei konnte er naturgemäfs nur langsam und allmählich kund werden. Aber die Keime zu ihrer eigentümlichen Blüte barg der venezianische Boden gleichfalls von altersher. Um die Lebensquelle des Reichtums und der Macht nicht versiegen zu lassen, bedurfte es nicht allein eines stets regen Handelssinnes, sondern auch bei der

besonderen Natur der Beziehungen zum Oriente einer ungewöhnlichen Kraft und Klugheit der herrschenden Klassen. So lange die venezianischen Patrizier im Dienste der Republik in der Ferne weilten, mussten sie die staatsmännischen und kriegerischen Eigenschaften auf das Höchste spannen; heimgekehrt liebten sie dagegen, die Schätze des Lebens voll zu geniefsen. Die Phantasie der Maler blieb von solchen Vorgängen nicht unberührt. Diese kräftigen, allseitig gewandten und gerüsteten Charaktere mussten sie zur Wiedergabe reizen, das üppig glänzende Leben, welches sich vor ihren Augen entfaltete, zur künstlerischen Verherrlichung desselben verlocken. Dazu bedurfte es aber einer freien Beherrschung der Farbe. Denn nur die warme Farbe, nicht die Linie, mag diese noch so rein und edel gezogen werden, kann die volle Lebendigkeit, den reichen Glanz des Daseins wahrhaftig schildern. Wir begreifen die Notwendigkeit, dass gerade in Venedig sich eine hervorragende Schule von Koloristen erhob, zumal zu den allgemeinen historischen Bedingungen noch besonders günstige landschaftliche Umstände hinzutraten. Der aus den Lagunen aufsteigende Dunst nimmt den Umrissen alles Scharfe und Harte, umzieht sie mit weichen Tönen, badet die Gestalten in goldigem Lichte. Dem Zauber der venezianischen Farbe konnte sich kein Künstler, der in der Lagunenstadt wirkte, völlig entziehen. Die Mehrzahl derselben entstammt den benachbarten Landschaften, bewahrt in der Wahl der Typen, in der Zeichnung der Gestalten die örtlichen Gewohnheiten; nur in der Farbe offenbaren sie einen gemeinsamen Zug. Das ist Venedigs Geschenk. Gerade zur richtigen Zeit stellte sich der Umschwung in der venezianischen Malerei ein. Die reale Macht Venedigs begann zwar seit dem Ende des 15. Jahrhunderts langsam zu sinken, die grofse, wahrhaft heroische Arbeitskraft erlahmte allmählich. Um so leichter gab man sich den Lebensgenüssen hin, zehrte gleichsam von den angesammelten Kapitalschätzen. Dem Abende des weltgeschichtlichen Venedig war das Glück der schönsten künstlerischen Verklärung beschieden. Als den ersten echt venezianischen Maler begrüfsen wir *Giovanni Bellini*. Er reifst sich bald los von der herben und strengen Richtung seines Meisters und Vaters, bemächtigt sich vollständig der neuen Technik (Ölmalerei), welche durch Antonello da Messina nach Venedig gebracht wurde, und lauscht dem Kolorit zuerst alle jene Wirkungen ab, welche die venezianische Malerschule auszeichnen. In seinem langen Leben entwickelt er (auch in Wandgemälden) eine erstaunliche Fruchtbarkeit. Noch als Dürer 1506 Venedig besuchte, galt Bellini als der Beste in der Malerei. Aus dieser Zeit (1505) stammt die Tafel in S. Zaccaria in Venedig (*H.* **115**, 1). Die Madonna, in einer mosaizierten Nische thronend, ist von den h. Petrus und

Katharina (links) und den h. Hieronymus und Lucia (rechts) umgeben; ein geigespielender Engel sitzt auf der untersten Thronstufe. Ein ähnliches Bild, nur in die Breite gezogen, bewahrt aus Bellinis früherer Zeit die Kirche S. Pietro auf Murano (*E.* **58**, 3). Auch hier sitzt die Madonna, von musizierenden Engeln umgeben, auf erhöhtem Throne und empfängt die Huldigung des Dogen, welcher ihr vom h. Marcus vorgestellt wird. Als Zeuge der Handlung tritt der h. Augustinus auf. Noch hallt die andächtige Stimmung besonders in dem letzteren Werke und in der kleinen Madonna in der Akademie zu Venedig (*E.* **59**, 6) leise nach. Bestimmend für den Eindruck bleibt aber der Madonnentypus, welcher hier und in den beliebten und viel nachgeahmten Halbbildern der Madonna bereits die reife Schönheit venezianischer Frauen wiedergiebt, und ferner die Übertragung der Szene in vornehm menschliche Kreise. Solche Kompositionen sind in der Kunstgeschichte unter den Namen: heilige Unterhaltungen (sacre conversazioni) bekannt, weil in denselben eine stillruhige Stimmung herrscht, die Heiligen in traulicher Weise zusammenstehen und nur durch erhöhtes Lebensgefühl und auserlesene Schönheit und Kraft ihr überirdisches Wesen offenbaren. Nach alter Überlieferung gilt Giovanni Bellini als Lehrmeister der drei gröfsten Venezianer: Giorgione, Palma vecchio und Tizian. Mag auch ein eigentliches Schülerverhältnis nicht stattgefunden haben, die drei genannten Künstler dem Wetteifer unter einander ihre Ausbildung wesentlich verdanken, immerhin bleibt Bellinis Ruhm bestehen, dass er zuerst die Richtung eingeschlagen hat, welche das jüngere Geschlecht vollendete.

Neben Giovanni wirkten noch zahlreiche Künstler, in ihrer Thätigkeit besonders durch die weit umfassenden Aufgaben im Dogenpalaste gefördert. Die Haupträume desselben wurden mit Gemälden geschmückt, welche fast sämtlich der Geschichte und der Verherrlichung Venedigs gewidmet waren. Leider hat die grofse Feuersbrunst im Jahre 1577 die älteren Schöpfungen im Palaste zerstört. Da aber auch die stattlichen Brüderschaftshäuser (scuole) in Venedig mit ähnlichem malerischen Schmucke bedacht wurden, so fehlt es nicht an Beispielen der eigentümlichen Erzählungskunst der venezianischen Künstler. *Gentile Bellini* (? 1428—1516), der ältere Bruder Giovannis, welcher nicht verschmähte, zeitweilig in die Dienste des Sultans Mahomet II. zu treten, schilderte für solche hoch angesehene »scuole« die Legende von einem wunderwirkenden Kreuzpartikel und das Leben der h. Maria (*E.* **59**, 1); *Vittore Carpaccio* († 1519) malte mehrere Szenen aus der Ursulalegende (*E.* **58**, 1). Es fehlt diesen Werken der architektonische Aufbau, welcher die Florentiner historischen Bilder auszeichnet, und die strenge Gliederung der Komposition.

Sie erfreuen dafür durch die viel frischere Lebendigkeit, die unmittelbare Gegenwärtigkeit der Darstellung. Man sieht, wie Venedig ausschliefslich ihren Sinn gefangen hält. Für die Hintergründe haben die Stadt, ihre landschaftliche Umgebung oder orientalische Erinnerungen die Anregung geboten, in den handelnden Personen, in den stets zahlreichen Zuschauern, welche an den Vorgängen teilnehmen, sind die Eindrücke des venezianischen Volkslebens kräftig niedergelegt. Von diesen heiteren Erzählungen war der Übergang zu den später gemalten Novellen leicht zu finden. Noch näher als der aus der Schule von Murano emporgekommene Carpaccio stehen Giovanni Bellini zwei Maler, welche aufser durch die warme, klare Farbe auch durch die liebevoll ausgeführten landschaftlichen Hintergründe sich auszeichnen. *Cima da Conegliano* insbesondere, dessen Thätigkeit sich bis 1508 verfolgen lässt, streift in seinen thronenden Madonnen (*H.* **114**, 3) dicht an das Vorbild des Meisters, während *Marco Basaiti* in seinen kleinen Madonnen (*E.* **59**, 3) über dem kräftigen Kolorite die Innigkeit des Ausdruckes nicht vergisst. Alle Maler der Übergangszeit treten aber für die historische Betrachtung gegen die grofsen Künstler des 16. Jahrhunderts in den Hintergrund. Sie besitzen doch nur eine lokale Bedeutung; dagegen werden in den Gemälden Giorgiones, Tizians und Palmas nationale Stimmungen verkörpert.

Die Renaissancebildung in Italien war in ihre letzte Entwickelung getreten. Die Hoffnung, den Kern des Lebens neu zu gestalten, wie die Humanisten kühn geträumt, zerschellte an den wirklichen Weltmächten. Das ideale Ziel, soweit es den Lebensinhalt betraf, unerreicht, nimmt eine andere Richtung; es galt, der äufseren formalen Bildung eine vollkommene Gestalt zu verleihen, den Lebensgenuss reich und schön, in seiner Art harmonisch auszustatten. Je schlimmer die öffentlichen Zustände in Italien beschaffen waren, desto höher stieg der Wert eines glänzenden privaten Daseins. Der schöne Schein desselben musste für die verlorenen Güter Ersatz bieten. Worin der Staatsmann und Volksfreund die Spuren des nationalen Niederganges erblickte, das gewann doch, dank der Zurüstung der älteren Renaissancekultur, einen idealen Schimmer und blieb für weite Kreise begehrenswert. Die künstlerische Verklärung des privaten Lebensgenusses blieb die letzte Frucht der italienischen Renaissance. Hier griff nun Venedig entscheidend ein. In Venedig war der Boden gerade für diese Art künstlerischen Strebens seit langem trefflich vorbereitet, hier allein konnte dieses Streben zu vollendeter Reife gelangen. Venedig wurde der letzte grofse Schauplatz der Renaissancekunst. Die Helden aber dieses die Sinne bezaubernden Kunstspiels sind Giorgione, Palma und vor allem Tizian.

Giorgione, mit vollem Namen *Giorgio Barbarelli*, wurde 1478 in der fröhlichen Trevisaner Mark zu Castel franco geboren und war wahrscheinlich ein illegitimer Sprosse der vornehmen Familie Barbarelli. Die Zeitgenossen gaben ihm den Adel zurück, indem sie ihn wegen seiner stattlichen Leibesgestalt, wegen seiner künstlerischen Tüchtigkeit Giorgione, den grofsen Georg, nannten. Dunkel bleibt sein äufserer, kurzer Lebenslauf — er starb zweiunddreifsigjährig bereits 1510 —, geheimnisvoll und, wie schon Vasari klagte, schwer verständlich seine künstlerische Natur. Doch gilt dieses nur von den Gegenständen der Schilderung. Die Stimmung und die Empfindungsweise, aus welcher seine in tiefe Farbenglut getauchten Gemälde hervorgehen, liegen offen zu Tage. Seine hohe musikalische Begabung, sein Liebesglück haben schon die ältesten Biographen gerühmt, den sinnig poetischen Zug in seiner Persönlichkeit gepriesen. Den Widerschein dieses reichen inneren Lebens entdecken wir in seinen Werken. Darauf zwar ist nicht das Hauptgewicht zu legen, dass er musikalische Unterhaltungen, sogenannte Konzerte (Pittigalerie, Louvre) gemalt haben soll. Bedeutsamer erscheint die verhaltene Leidenschaft, die aus seinen Gestalten spricht; dann das Heranziehen der landschaftlichen Hintergründe zur Charakteristik der Stimmung der handelnden Personen, der Verzicht auf geräuschvolle Aktionen, so dass die Aufmerksamkeit des Beschauers ausschliefslich auf die inneren Seelenvorgänge gerichtet wird. Das Kolorit tritt bei Giorgione nicht erst nachträglich hinzu, um die Zeichnung zu beleben; seine Bilder erscheinen vielmehr von allem Anfange an farbig gedacht. Künstler, welche in der Nähe Michelangelos ihre Schulung empfangen hatten, mochten bedenklich den Kopf darüber schütteln, dass er auf Zeichenskizzen verzichtete, die Naturstudien unmittelbar auf die Tafel in Farben übertrug. Gerade dadurch empfingen seine Gemälde die zwingende Naturwahrheit, welche uns unwiderstehlich packt, trotzdem dass jene die subjektiven Empfindungen des Künstlers so stark ausprägen.

Überaus zahlreich sind die Bilder, welche früher dem Giorgione zugeschrieben wurden, überaus gering ist die Zahl der vollkommen sicher gestellten Bilder, auf welchen sich das Urteil über die Bedeutung des Meisters aufbauen kann. Sehr zu beklagen bleibt der Verlust der dekorativen Fresken, mit welchen er in seiner Jugend die Fassaden venezianischer Paläste bedeckte. Gerade diese würden den besten Schlüssel zum Verständnis seiner Phantasierichtung geboten haben. Gut beglaubigt ist die Altartafel in seiner Vaterstadt aus seiner frühesten Zeit (*H.* **114**, 2), die thronende Madonna mit den h. Liberale und Franciscus. In der allgemeinen Anordnung hielt er sich an Bellinis Vorbild. In der malerischen Behandlung, wie er von unten nach oben die Hellig-

keit steigert, unten Dämmerung, oben Sonnenlicht herrschen lässt und die Nebenfiguren in der Färbung der Madonna unterordnet, in der duftigen Fernsicht, in dem Kopftypus der Madonna, in dem Feuer, das aus dem Antlitze des ritterlichen Liberale spricht, offenbart sich die ganz anders tief und reich geartete Natur Giorgiones schon deutlich. Sollen wir bei der sog. Familie Giorgiones in der Galerie Giovanelli in Venedig (*H.* **114**, 1) an einen novellistischen Vorgang, an ein in Farben übertragenes Liebesgedicht denken? Die Zeitgenossen beschrieben es als eine stürmische Landschaft mit der Zigeunerin und dem Soldaten. Und wie sollen wir die »drei Philosophen« in der kaiserlichen Galerie in Wien (*E.* **59**, 2) deuten? Sind hier Lebens- oder Weltalter, das Streben des forschenden Jünglings, die gereifte Erkenntnis des Mannes und Greisen versinnlicht? Trotz des dunkeln Inhaltes üben diese Phantasiestücke, Märchen gleich, einen grofsen Eindruck und lassen die vollendete malerische Kunst Giorgiones in hellstem Lichte erscheinen. Durchsichtig ist der Inhalt dagegen eines anderen Bildes, welches erst jetzt, und zwar mit Recht, Giorgione zurückgegeben wird, der schlummernden Venus mit dem (bei der Restaurierung abgekratzten) Kupido zu ihren Füfsen in Dresden. Aus diesem Gemälde und aus dem leider nur als Fragment erhaltenen Parisurteil in der Ungarischen Nationalgalerie, erraten wir die Richtung, in welcher sich Giorgiones Phantasie mit Vorliebe bewegte. Der Einfluss Giorgiones auf seine Kunstgenossen kann nicht hoch genug angeschlagen werden. Dafür spricht die grofse Zahl der ihm zugeschriebenen Bilder. An eine absichtliche Fälschung darf man in solchen Fällen nicht immer glauben. Der Irrtum wäre nicht so leicht begangen worden, wenn nicht in der That in vielen venezianischen Bildern die von Giorgione angeregte Richtung nachklänge.

Die venezianische Kunst dankt Giorgione eine folgenreiche Erweiterung des Gedankenkreises. Die Malerei durfte jetzt wagen, in die geheimnisvollen Tiefen der menschlichen Empfindung einzudringen, das süfse Liebesspiel in vollendeter Wahrheit zu verkörpern, Novellen in Farben zu dichten. Giorgione hauchte dem Kolorit eine leidenschaftliche Beredsamkeit ein und verlieh der Landschaft eine bis dahin ungeahnte Ausdruckskraft. In anderer Weise half *Jacopo Palma,* ein Bergamaske (? 1480—1528) das venezianische Kunstideal aufbauen. Enger begrenzt in der Phantasie, nicht durch Reichtum der Komposition und poetischen Schwung glänzend, hat Palma kaum seinesgleichen, wo es sich um die Wiedergabe einfach schöner Frauenbilder handelt. Einer glücklichen Eingebung danken wir für solche Darstellungen die Taufe „Existenzbilder“. Palma hat auch zahlreiche Altargemälde geschaffen,

in seinem Adam und Eva in Braunschweig (*H.* **115**, 4) das Träumerisch-Halbbewusste der Empfindungen des ersten Menschenpaares wiedergegeben. Den gröfsten historischen Wert besitzen doch die unter dem Gürtel abgeschnittenen Halbbilder schöner Frauen, welche keine Leidenschaft, keine flammende Sehnsucht wecken, kaum eine bestimmte Empfindung, eine schärfere Individualität offenbaren, sondern sich einfach an ihren Reizen erfreuen, anmutige Fröhlichkeit atmen. Er führt uns einen Frauentypus von mächtigen Formen, üppig blühenden Aussehens, mit reichem goldigen (wie es die damalige Sitte heischte, künstlich gefärbten) Haare, mit dunklen Augen und zarter warmer Hautfarbe, in glänzendem Putze vor die Augen. Keine Handlung, keine lebhaftere Bewegung reifst sie aus dem elementaren Lebensgenusse. Wie sie so lässig ruhen, mit den weifsen, vollen Händen den Fächer halten, die Haarflechten zurückstreifen oder jene auch unbewegt im Schofse liegen haben, prägt sich das behagliche, einfach schöne Dasein vollendet aus. Bald verkörpert er sein Ideal in Einzelporträts, soweit bei der mangelnden Individualität von Porträten gesprochen werden kann, wie in der Violante (*H.* **115**, 3) in der Wiener Staatsgalerie, in der Bella im Pal. Sciarra in Rom, bald lässt er es in einer reicheren Gruppe voll ausklingen, wie in den sogenannten drei Grazien in Dresden. Er überträgt dasselbe selbst auf Heiligengestalten, z. B. auf die h. Barbara in S. Maria Formosa (*E.* **60**, 1), eine der am meisten gepriesenen Schöpfungen des Meisters, und kehrt zu demselben auch in Madonnenschilderungen zurück. Dem Kreise Giorgiones stand in seinen Jugendjahren ein anderer Künstler, *Sebastiano Luciani del Piombo* (? 1485—1547), noch näher als Palma, welcher in Formen und Farbe sich selbständiger hält. Sebastian wäre vielleicht der reichste Erbe Giorgiones geworden, wenn ihn das Schicksal nicht frühzeitig von Venedig weg nach Rom verpflanzt hätte, wo er sich nur allzu fest in den Banden Michelangelos verstrickte (s. o. S. 388). Die Zahl seiner in venezianischer Weise gemalten Bilder ist nicht beträchtlich. Den Ausgangspunkt bildet das Altarblatt in S. Giovanni Crisostomo zu Venedig, welches den h. Chrysostomus, umgeben von männlichen und weiblichen Heiligen, also eine sog. sacra conversazione schildert. Die Übereinstimmung des Frauentypus hier mit dem prächtigen weiblichen Porträte in der Tribuna zu Florenz, gewöhnlich als Raffaels Geliebte (Fornarina) bezeichnet und für ein Werk Raffaels ausgegeben, verpflichtet uns, auch dieses Gemälde (*E.* **57**, 3) und ebenso die h. Dorothea in Berlin auf Sebastiano zurückzuführen. Die überaus feine und naturvolle Wiedergabe des Pelzwerkes auf beiden Bildern ist ein besonderer Vorzug Sebastianos (und auch Palmas) und gestattet bei verwandten Schilderungen den Rückschluss auf den vene-

zianischen Ursprung. Nur in Venedig war es, dank dem reichen Handelsverkehre mit dem Osten und Norden, möglich, das kostbarste Pelzwerk so treu nach der Natur zu studieren. In Sebastianos späterer Zeit erinnern nur einzelne Porträte (Andrea Doria in der Galerie Doria zu Rom) durch die scharf lebendige Auffassung an seine venezianische Schulzeit. Die Pracht der Farbe hat er unwiederbringlich eingebüfst.

Ein Altersgenosse Sebastianos, Giorgiones, Palmas war auch *Lorenzo Lotto* aus Treviso († n. 1554), welcher gleichfalls aufserhalb Venedigs (Marken) seine Nahrung suchte, aufser zahlreichen, mit vollendeter Meisterschaft behandelten Porträten ausschliefslich Altarbilder schuf. Übte auch Lotto auf das Schicksal der venezianischen Kunst keinen nennenswerten Einfluss — dazu war seine Persönlichkeit nicht abgeschlossen genug — so muss er doch zu den besten Malern, die zu des alten Giovanni Bellini Füfsen safsen, gerechnet werden. Ihr Glanz wurde freilich durch Tizians siegreiches Auftreten bald verdunkelt.

Tiziano Vecelli aus Cadore an der Piave (1477—1576) sah in seiner Jugend Giovanni Bellini herrschen, wetteiferte mit Giorgione und Palma und erlebte noch die Zeiten Paolo Veroneses und Bassanos. Einige Jahre vor Raffael geboren, starb er, als in Mittelitalien der schlimmste Manierismus, z. B. der Brüder Zuccaro, wucherte und die Kunst in Rom und Florenz sich kaum noch ihrer grofsen Vorfahren erinnerte. Die Wandlungen beinahe eines vollen Jahrhunderts gingen an ihm vorüber. Seine eigene Natur wurde von denselben nicht berührt; kaum dass sich in seinen letzten Werken die Spuren des Greisenalters nachweisen lassen. Über Tizians Jugendentwickelung sind wir dürftig unterrichtet. Als sein erster Lehrer wird ein Mosaikmaler, Sebastiano Zuccato, genannt. Auf ein nahes Verhältnis zu Palma deutet die Benützung gleicher Modelle in einzelnen Werken seiner frühen Zeit hin; zu Giorgione stand er nachweisbar in guten persönlichen Beziehungen. Dieser wählte Tizian zum Gehilfen, als er 1508 die Aufsenwände des deutschen Kaufhauses mit (leider fast ganz verwischten) Fresken schmückte. Giorgione übte auch auf den künstlerischen Sinn Tizians den gröfsten Einfluss.

Wir gehen schwerlich irre, wenn wir in dem Entwickelungsgange Tizians keine raschen Sprünge, keine überraschende Frühreife vermuten. Ein langsam bedächtiges, sicheres Vorschreiten entspricht am besten der zähen, vorsichtigen Natur des Gebirgssohnes, welche Tizian niemals verleugnet hat. Stärker, als gewöhnlich angenommen wird, hafteten überhaupt in seiner Seele die Eindrücke seiner Geburtsstätte. Der Heimat entlehnte er gern die landschaftlichen Hintergründe; den sehnigen, kräftigen Typus seiner Landsleute verkörperte er in der Jugendzeit öfters in seinen

männlichen Gestalten. Ob er sich bereits als Dekorationsmaler bewährt hatte, als Giorgione ihm einen Teil der Arbeiten am Fondaco de' Tedeschi überliefs, wissen wir nicht. Fest steht nur, dass die beiden Hauptwerke aus seiner ersten Periode (bis 1512) ihn noch fremden Spuren folgend aufweisen. »Zwei Mädchen am Brunnen« hiefs in alter Zeit das Gemälde in der Galerie Borghese (*H.* **117**, 1), welches gegenwärtig den epigrammatisch zugespitzten Namen: »Himmlische und irdische Liebe« führt. Müssen aber die beiden Frauen notwendig als schroffe Gegensätze gedeutet werden? Gehört nicht die nackte Frau der gleichen Welt an, wie der im Brunnen plätschernde Amor, nämlich der mythologischen? Ist dann nicht die Erklärung möglich, dass die spröde reichgekleidete Dame von der Liebesgöttin zu einem anderen Sinne bebracht werden soll? Ähnlich wie bei Giorgione hüllt sich der Vorgang in ein geheimnisvolles Dunkel, und spricht klar zum Auge nur die wundervoll getroffene melodische Stimmung, welche uns sofort in das Reich eines feurigen Empfindunglebens führt. Wenn hier im Gegenstande der Schilderung und auch teilweise in der Formengebung, besonders bei der nackten Frau, Giorgiones Vorbild durchscheint, so weckt der Dresdener »Zinsgroschen« (*H.* **116**, 1) die Erinnerung an Leonardo da Vinci. Die unmittelbare Gegenüberstellung scharf kontrastierender Charaktere, die bei einem Venezianer ganz ungewöhnlich starke Mitwirkung der Hände am Geberdenspiele geht ohne Zweifel auf Leonardos Lehre und Beispiel zurück. Im 17. Jahrhunderte erst kam die Anekdote auf, dass Tizian das Bild im Wetteifer mit Dürer gemalt hätte. Etwas Wahres ist insofern an dieser Erzählung, als auch Dürer in Venedig vom Einflusse Leonardos berührt wurde und, ähnlich wie Tizian, in einem Gemälde (der zwölfjährige Christus im Tempel in der Galerie Barberini) in Leonardos Weise kontrastierende Charakterköpfe und mimisch beredte Hände schuf. Doch waltet zwischen Dürer und Tizian der Unterschied, dass ersterer die Aufgabe als strenger Zeichner behandelte, Tizian dieselbe als Maler löste und in dem wunderbar fein durchgeführten Gegensatze der Karnation das wichtigste Ausdrucksmittel fand, um die verschiedenen Naturen Christi und des Pharisäers zu schildern.

Nach solchen glänzenden Proben seiner Kunst durfte Tizian nach venezianischer Sitte auch eine öffentliche Anerkennung verlangen, und dass ihm, wie Bellini, Arbeiten im Dogenpalast anvertraut und noch andere übliche Vergünstigungen gewährt würden, vom Rate erbitten. Seine Wünsche gingen, wenn auch nicht so rasch, wie er vielleicht gehofft hatte, in Erfüllung. Viel wichtiger als seine Anstellung als offizieller Maler des Rates wurden aber für seinen Lebenslauf und seine künstlerische Entwickelung die engen Beziehungen, in welche er (nachweisbar seit 1516)

allmählich zu den Fürstenhöfen Italiens trat. Die Kunstpflege, in älteren Zeiten wesentlich von der Kirche oder doch für Kirchen geübt, ging im 16. Jahrhunderte immer stärker in die Hände der Fürsten über. Die Sitte, einzelne Privatgemächer des Palastes mit Gemälden zu schmücken, wozu die feinsinnige Isabella d'Este das Beispiel gab, gewann allgemeine Verbreitung. Mit der weltlichen Bestimmung war natürlich auch ein weltlicher Inhalt der Bilder gegeben. Sie sollten die Phantasie heiter anregen, eine fröhliche Augenweide bieten, die Lebensideale, welchen an den Höfen gehuldigt wurde, verherrlichen. Die Malerei löste sich von dem architektonischen Gerüste los, das einzelne Gemälde wirkte selbständig, die Farbe, welche allein Lebensfülle, fröhliche Sinnlichkeit, reichen Glanz ihm verleiht, wurde vorwiegend in den Vordergrund gestellt. Die Gegenstände und die Form der Darstellung erfuhren einen folgenreichen Wechsel. Schilderungen heiteren, selbst üppigen Lebensgenusses, die Wiedergabe fesselnder Frauenschönheit, das Porträt errangen die gröfste Beliebtheit; koloristische Durchbildung und Vollendung des Werkes erschien als ein hohes Kunstziel.

Zum Glück warf noch die feinere Renaissancekultur auf die italienischen Höfe einen Abglanz. Mochte dieser auch nur die Natur eines Abendscheines besitzen, so hinderte er doch die Herrschaft des hohl Pomphaften und derb Sinnlichen. Ein Hauch des Poetischen und wahrhaft Vornehmen umweht die Schilderungen des Lebensgenusses; die unverwüstliche Kraft der Männer, die vollendete Schönheit der Frauen hebt die Darstellung über den Kreis des Gemeinen und Gewöhnlichen empor und rückt sie in eine ideale Welt. Auch jetzt werden bei der Antike zahlreiche Anleihen gemacht, allerdings nicht bei der heroischen Welt des Altertums, nicht bei den grofsen Göttern des Olymps. Diese liefsen sich doch nicht mehr in voller Wahrheit erfassen. Aber das ewige Reich der beiden Götter, welche dem Genussleben vorstehen, steigt zu neuer Blüte empor; Venus und Bacchus werden wieder glänzende Tempel errichtet. Dieses Beharren bei antiken Gedankenkreisen verstärkt den idealen Schimmer der höfischen Bilder.

Die ältesten und dauerndsten Beziehungen unterhielt Tizian mit dem Herzoge von Ferrara, Alfonso d'Este, dem Gemale der Lucrezia Borgia. Für ihn malte er die drei Bacchanale, welche unstreitig zu dem Herrlichsten gehören, was Tizian geschaffen hat. Das einemal (Madrider Museum) holt er die Anregung aus einem Philostratischen Bilde und schildert eine Schar von Liebesgöttern, welche in ungebundener Fröhlichkeit sich am Saume eines Haines tummeln, von den Bäumen Äpfel pflücken, mit denselben sich bewerfen und sonst allerlei Scherz und Kurzweil treiben. Er erweitert

die Szene zu einem Venusopfer. Nymphen bringen der Göttin, deren Marmorstatue auf hohem Sockel rechts in der Ecke steht, zum Dank für die ihnen verliehene Fruchtbarkeit Weihgeschenke dar. Das zweite Gemälde (Londoner Nationalgalerie) erzählt nach Catull Bacchus' Liebeswerbung um Ariadne. Vergebens sucht Ariadne, welcher bei der eiligen Flucht der Mantel halb herabgleitet, so dass Schultern, Arme und Beine halb entblöfst sind, dem stürmischen Gotte zu entrinnen. Bacchus, eine in jugendlicher Schönheit strahlende Jünglingsgestalt, springt vom Wagen herab und wird im nächsten Augenblicke die Geliebte ergreifen. Das lustige Volk der Mänaden und Satyren, welche lärmend dem Wagen folgen, sorgt dafür, dass wir nicht den Eindruck einer ernsten Gewaltat empfangen. Aufserdem aber wird hier, wie im Venusopfer, durch den landschaftlichen Hintergrund, den kühlschattigen Hain, die Fernsicht auf das Meer die festlich gehobene Stimmung wirksam vorbereitet. Ein echtes Bacchanale wird uns auf dem dritten, gleichfalls in Madrid bewahrten Bilde geboten. Mänaden und jugendliche Satyren haben sich im Grünen gelagert und geben sich trinkend, singend, tanzend ungezügelter Lebenslust hin. Im Vordergrunde rechts, von dem Lärmen und Tosen unberührt, ruht eine holde Schläferin (Ariadne?). Der Schlaf hat ihr die Glieder gelöst, behagliches Glück spricht aus ihren Zügen, wie vollkommene Unbefangenheit aus ihrer Lage. In dieser Gestalt steckt bereits der Keim zu den Venusbildern, welche Tizian wiederholt geschaffen hat. Das berühmteste unter ihnen ist die sog. Venus von Urbino (denn zu den Este's waren auch die Gonzaga's in Mantua und die Rovere's in Urbino als Gönner des Meisters getreten) in der Tribuna (*E.* **59**, 5). Auf einem tiefroten, mit weifsem Laken überzogenen Ruhebette lagert eine nackte Frau von vollendet schönen, reifen Formen, wie sie die Venezianer lieben. Sie hat ein Bad genommen und harrt nun, wohligen Empfindungen sich hingebend, mit einem leisen, träumerischen Zuge — sie hält Blumen in der Hand und blickt, ohne einen bestimmten Gegenstand zu fixieren, in die Ferne —, bis die Dienerinnen im Nebengemache die Kleidung gerüstet haben. Von allen Beigaben, welche die Mythologie der Liebesgöttin verleiht, hat Tizian abgesehen, die Szene auf den reinen Boden der Wirklichkeit verpflanzt. Deshalb darf man aber nicht auf die Absicht des Künstlers, das Porträt einer bestimmten Persönlichkeit zu schaffen, schliefsen. Frauenbildnisse im strengen Sinne des Wortes tauchen bei Tizian äufserst selten auf. Zahlreich sind seine männlichen Porträts. Zu den hervorragendsten oder doch bekanntesten gehören, aufser dem Reiterbilde Karls V. (Madrid) und dem Porträte desselben Monarchen (sitzend) in München, die Bildnisse des Antiquars Strada in Wien, des urbinatischen Herzogpaares

in den Uffizien, des Aretin in der Pittigalerie, des Papstes Paul III. in Neapel, des Mannes mit dem Handschuh im Louvre u. a. Sie zeigen, dass der psychologische Scharfblick, die Kunst feinster und schärfster Charakteristik nicht blofs den Oratoren der Republik in ihren noch heute bewunderten Relazionen und Depeschen innewohnte, sondern auch von dem Maler geteilt wurde. Handelte es sich dagegen um die Wiedergabe von Frauen, so sah Tizian von der bestimmten Individualität, den zufälligen Zügen mehr oder weniger ab und fasste nur die Rasse, die allgemeinen Formenreize in das Auge. Für ihn galt Schönheit als der wahre, der einzig berechtigte Frauencharakter, die schöne Frau schlechthin als der würdigste Gegenstand der Schilderung. Seine mythischen Frauengestalten, wie seine weiblichen Bildnisse atmen alle dieselbe Luft, erscheinen von der gleichen Empfindung eines glückseligen Daseins beseelt und haben nur ein Lebensziel: Liebe zu wecken und Liebe zu geniefsen. Tizian ist nicht im gleichen Sinne Porträtmaler wie Velasquez oder die späteren Holländer, namentlich Franz Hals und Rembrandt. Ein echtes Kinderporträt besitzen wir von ihm in der kleinen Tochter Roberto Strozzis (Berlin); seine Frauenbilder dagegen zeigen fast alle einen verwandten Typus. Er brauchte nur wenige Modelle, um seinem weiblichen Ideale, welches er in den mannigfachsten Lagen schildert, warmes, lebendiges Blut zu verleihen. Von dem höchsten Reize sind seine Frauengestalten, welche, ihrer Schönheit unbewusst, Blumen gleich, bedürfnislos, als vollendete Schöpfungen der Natur uns entgegentreten, wie die »Flora« in den Uffizien, die in hellem Lichte gemalte Frau, welche halb entblöfst, mit aufgerolltem Haare in der ausgestreckten Rechten Rosen hält. Eine sinnlichere Wirkung üben schon die Frauen, welche wir gleichsam bei ihrer Toilette belauschen. Sie hüllen, halb verschämt, ihre Glieder in einen weichen Pelz (Wien) oder lassen sich von dem Geliebten Spiegel vorhalten, während sie nach venezianischer Sitte ihr Haar putzen (sog. Maitresse Tizians im Louvre), oder treten uns endlich in vollem Staate, reichgeschmückt entgegen (La Bella in der Pittigalerie). Von diesen Gestalten war der Übergang leicht zu den zahlreichen Halbfiguren gefunden, welche angeblich Tizians Tochter Lavinia schildern, und in vollem Bewusstsein ihrer Reize, mit gefälliger Wendung des Kopfes eine Fruchtschüssel oder ein Schmuckkästchen emporheben, oder mit dem Fächer spielen (Berlin, Dresden).

Darüber kann kein Zweifel herrschen, dass auf die Gegenstände und den Ton solcher Schilderungen der an den Höfen herrschende Geschmack Einfluss übte. Ebenso gewiss ist aber, dass der ganze Darstellungskreis nicht eine so hohe künstlerische Vollendung erreicht hätte, wenn nicht Tizian mit seiner ganzen

Seele dabei gewesen wäre. Was wir über Tizians Leben und insbesondere über den Verkehr mit Pietro Aretino (seit 1527), dem selbstsüchtigen, aber geistvollen und durch gesellige Tugenden ausgezeichneten Lebemanne, wissen, bestätigt diese Meinung. Wir dürfen die Bilder eines fröhlichen, reichen, aber doch vornehmen freien Genusslebens auch als Wiederschein seines eigenen Daseins auffassen. Aber so kräftig Tizians Sinne, so grofs sein Behagen an den Freuden des Lebens sein mochte, so siegte doch nie die Leidenschaft über seine poetische Natur und seine klare, im Privatleben kühl kluge, Auffassung der Dinge. Als Künstler stand er über den stofflichen Reizen des Lebens und hielt die ideale Form stets in Ehren. Er wäre sonst nicht im stande gewesen, durch die landschaftlichen Stimmungen so mächtig zu wirken und sich für die Wiedergabe ganz entgegengesetzter Gedankenkreise die volle Freiheit und das richtige Verständnis zu wahren.

Aus der mittleren Zeit Tizians (von 1518 bis in die dreifsiger Jahre) entstammen auch Tizians Meisterwerke auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst. Als Madonnenmaler hatte er sich in seinen Jugendjahren öfter (Mad. mit drei Heiligen und h. Familie mit den Kirschen in Wien) erprobt und dabei, bei einzelnen Anklängen an die Weise Bellinis, den Sinn für heitere Formen und leuchtende Farben kundgegeben. Jetzt reizten ihn dramatische Szenen und mächtig bewegte Gestalten. Im Jahre 1518 schuf er sein grofsartigstes Werk auf dem Gebiete der religiösen Kunst, die Himmelfahrt Mariä (Assunta), auf den ursprünglichen Ort der Aufstellung (Kirche de' Frari) genau berechnet, gegenwärtig in der Akademie nur unvollkommen zu geniefsen. Nur der äufsere Rahmen ist von der überlieferten Darstellungsweise übrig geblieben: die Apostel unten am leeren Grabe, Maria nachblickend, welche, von einem Engelreigen umgeben, im Himmel vom Gottvater empfangen wird. Aber wie die Apostel weit von der traditionellen Auffassung sich entfernen, als urkräftige, leidenschaftliche, von flammender Sehnsucht erfüllte Männer auftreten, so lässt auch die Madonna den hergebrachten demütigen Zug vermissen und steigt in stolzer Freude strahlend zum Himmel empor. Nicht minder neu ist die Behandlung der Szene, vom künstlerisch-formellen Standpunkte aufgefasst. Malerischer Sinn hat ihm ausschliefslich das Bild eingegeben. Die unteren breiten, dunklen Massen gehen allmählich in einen hellen, klaren, goldigen Ton über, eine Farbenverklärung schaffend, mit welcher sowohl der fröhliche Jubel der zahlreichen Engel wie die stürmische Bewegung der Apostel übereinstimmen. Wenige Jahre später (1526) vollendete Tizian die Madonna des Hauses Pesaro in S. Maria de' Frari (*H.* **115**, 2), welche den symmetrischen Aufbau der „sacre

conversazioni" verlässt, gleichfalls durch rein malerische Mittel die Komposition wirkungsvoll ordnet. Das dritte Hauptwerk, die Ermordung des heilig gesprochenen Dominikanermönches Petrus Martyr (*E.* **56**, 4), in der Kirche S. Giovanni e Paolo, ist leider 1867 verbrannt und uns nur durch Kopien und Stiche noch erhalten. Die dramatische Kraft der Schilderung lassen auch die letzteren erkennen. Das Plötzliche des Vorganges ist mit wunderbarer Wahrheit wiedergegeben, der Charakter jeder der drei handelnden Personen scharf festgehalten, namentlich die Angst des fliehenden Begleiters, welchen die eilige Flucht zu lähmen droht, überaus anschaulich verkörpert. Von der malerischen Stimmung geben natürlich die Nachbildungen nur eine unvollkommene Kunde. Ein mächtiger Sturm hat sich erhoben, welcher die Bäume schüttelt und die Gewänder flattern macht. Durch die Wolken dringt ein scharfer Sonnenstrahl, nur einzelne Flecke im Bilde, wie das Gesicht des Heiligen, beleuchtend. Ebenso unheimlich wirkt der rote Schurz des Mörders, welcher sich grell von der Umgebung abhebt. So steigert auch hier die Landschaft und die Farbe wesentlich den Eindruck der Handlung.

In den letzten dreifsig Jahren seines Lebens wächst stetig der Ruhm des Meisters. Zu den alten Gönnern in Italien sind die Farnese getreten. Seine Reise nach Rom an den Hof Papst Paul III. Farnese gleicht einem Triumphzuge. Er wohnt im Vatikan, empfängt das römische Ehrenbürgerrecht, wie vor ihm Michelangelo, und wird als höchste Autorität in der Beurteilung der Kunstwerke anerkannt. Aber auch aufserhalb Italiens findet er warme Verehrer. Kaiser Karl V., König Franz, König Philipp II., Kardinal Granvella in Besançon überhäufen ihn mit Gunstbezeugungen und werben um seine Werke. Zweimal (1548 und 1550) weilt er, von Kaiser Karl gerufen, in Augsburg; mit Philipp von Spanien steht er in fleifsigem Briefverkehr. Man kann nicht sagen, dass das zunehmende Alter die künstlerische Kraft Tizians abgeschwächt hat. Weitsichtig, wie gewöhnlich Greise, ist er geworden, und daher üben die Bilder aus seiner letzten Zeit, erst in gröfserer Entfernung betrachtet, die rechte Wirkung, z. B. die schalkhafte Schilderung in der Galerie Borghese (*E.* **58**, 4), wie Amor von Venus zu seinen Schelmenstreichen erzogen, mit Köcher und Pfeilen ausgerüstet wird. Nur eine leichte Abstumpfung des poetischen Sinnes wird bemerkbar, wahrscheinlich durch die derbere Natur der neuen Gönner hervorgerufen. Namentlich Philipp II. offenbarte (ähnlich wie der Herzog Alba) in kirchlicher und sinnlicher Hinsicht eine krankhafte Überreizung. Tizian war viel zu klug, um derselben schroff gegenüberzutreten und schlug daher in seinen für Madrid bestimmten Gemälden einen gröberen Ton an. Als er die Danae 1545 für Ottavio Farnese (jetzt in Neapel)

malte, verlieh er der anmutigen Frauengestalt einen feinen poetischen Hauch. Die Verklärung durch Liebessehnsucht spricht aus ihren Zügen. Bei der Wiederholung des Bildes für Philipp II. fügte er noch eine alte Vettel, welche den Goldregen gierig auffängt, hinzu und streifte dadurch an das Gemeine. So erklären wir auch die Liebesüberfälle (Venus und Adonis in Madrid, Jupiter und Antiope im Louvre), welche Tizian in seinen alten Jahren malte, die Schilderungen stürmisch begehrlicher Leidenschaft, aufregender sinnlicher Szenen. Auch in seinen späteren religiösen Werken machen sich, wenn schon vorerst nur leise, die Wandlungen, welche der kirchliche Gedankenkreis im Laufe des 16. Jahrhunderts erfuhr, geltend. Die Marter des h. Laurentius (im Escurial) weckte gewiss im Lande der Inquisition grofsen Beifall, ähnlich wie sein Eccehomo und seine schmerzensreiche Maria (Addolorata) der gesteigerten Empfindsamkeit in den religiösen Darstellungen entsprach. Von der weichlichen Sentimentalität, welcher das jüngere Künstlergeschlecht gerade bei diesen beiden Darstellungen anheim fiel, hält sich aber Tizian stets fern. Formenfülle und Farbenpracht bewahrte er sich bis in sein höchstes Alter. Tizian hatte längst die gewöhnliche Grenze des menschlichen Lebens überschritten, als ihn in seinem 99. Jahre der Tod ereilte. Und auch dann noch machte nicht eine Greisenkrankheit, sondern tückische Pest seinem Leben ein Ende. Mit Leonardo, Raffael, Michelangelo verglichen, offenbart Tizian eine geringere Fülle der Anlagen; man kann nicht bei ihm von einer Universalität der Kräfte sprechen. Auch darin zeigt sich die Annäherung an die moderne Kunstweise, dass er nur Fachmann ist. Aber in diesem seinem Fache überragt er alle Zeitgenossen. Er ist und bleibt der gröfste Maler der Renaissance, zu welchem das folgende Jahrhundert bewundernd emporblickte.

Zwei Dinge sind in der venezianischen Kunstwelt beachtenswert: dass neben Tizian noch so viele andere Maler Anerkennung und reiche Beschäftigung fanden und dass die letzteren trotz dem verlockenden Muster des grofsen Meisters doch eine gewisse Selbständigkeit sich wahrten. Sie danken es mit dem Umstande, dass sie der Mehrzahl nach aufserhalb Venedigs ihre Ausbildung gewonnen haben, wie z. B. *Giovanni Antonio da Pordenone* (1483 bis 1539), welcher auch in Friaul seine gröfste Wirksamkeit entfaltete. Pordenones Ruhm gründet sich vornehmlich auf seine zahlreichen Fresken in Treviso, Spilimbergo, Piacenza (*E.* **59**, 4) Venedig u. a. Weder neu noch bedeutend in seiner Auffassung, fesselt er doch durch die grofse Lebendigkeit der Erzählung und die reifen Formen und prächtige Färbung der Gestalten. So lernen wir auch durch Pordenone (der nicht mit dem jüngeren, besonders als Porträtmaler geschätzten *Licinio da Pordenone* verwechselt

werden darf) die starke Seite der venezianischen Schule kennen. Aus Verona stammte die Familie *Bonifacio*, von welcher drei Glieder, oft mit einander verwechselt und in der That nicht immer leicht zu trennen, zum Pinsel griffen. Als der bedeutendste von ihnen gilt *Bonifacio Veronese d. ä.* († 1540). Die Freude an breit behaglicher Erzählung und ausführlicher, lebendiger Schilderung ist bei den Venezianern auch jetzt noch heimisch; ebenso die Neigung, die Szene auf den Boden der Gegenwart zu übertragen. So führt uns auch Bonifacio in seinem berühmtesten Werke, dem Gastmahle des Reichen, in der Akademie (*H.* **116**, 2) in das fröhliche Treiben einer reichen Venezianerfamilie ein. Doch spitzt er die einzelnen Charaktere schärfer zu und verleiht der Farbe einen hell und fein gestimmten Glanz. Ähnliche Eigenschaften zeigen die Bilder der Findung Mosis in Dresden und in der Brera und die (dem Bonifacio Veronese II. jetzt zugeschriebene) Geschichte des verlorenen Sohnes in der Galerie Borghese. Gegenständlich hängt auch die gröfste Schöpfung des *Paris Bordone* (1500—1570), die Übergabe des Ringes des h. Marcus durch einen Fischer an den Dogen (*H.* **114**, 4), mit der älteren Richtung zusammen. Aber zwischen Bellini und Bordone steht Tizian. Von dem letzteren lernte Bordone die Kunst der reichen und doch in den meisten Fällen harmonischen Färbung, welche auch seine weiblichen, geputzten Porträte und mythologischen Halbfiguren so anziehend gestaltet.

Wie die Maler aus Friaul, so besafsen auch jene aus Verona, aus Bergamo und Brescia in Venedig ihren Mittelpunkt, ohne jedoch ihre Selbständigkeit vollständig aufzugeben. Unter den Bergamasken besitzt der oft mit Palma verwechselte *Giovanni Busi Cariani* den bekanntesten Namen. Brescia erscheint durch drei tüchtige Meister: *Girolamo Romanino* (1485—1566), der zuweilen an Giorgione mahnt, den Porträtmaler Giov. Bett. *Moroni* († 1578) und insbesondere durch *Alessandro Bonvicino,* genannt *Moretto* (1498 bis 1555) ruhmreich vertreten. In zart gedämpftem Silbertone malte Moretto (aufser Porträten) eine stattliche Reihe von Altarwerken, welche durch die vornehme, ruhige Haltung der Gruppen und die würdevolle Bewegung und ausdrucksvolle Empfindung der Gestalten mächtig wirken. In seinem vollen Glanze zeigt er sich nur in seiner Vaterstadt, deren Kirchen er mit Gemälden schmückte; doch bieten auch die Galerien in Frankfurt (*H.* **116**, 6) und Wien (h. Justina) gute Proben seiner Kunst.

Venedigs zähe Lebenskraft, Tizians herrschende Stellung waren wohl im stande, den Verfall der venezianischen Kunst lange zurückzuhalten; sie konnten aber doch nicht hindern, dass die veränderte Zeitstimmung allmählich auch auf die künstlerische Auffassung und die Malweise in Venedig Einfluss übte. Die

jüngere Richtung wird durch zwei hervorragende Meister vertreten, durch *Jacopo Robusti*, genannt *Tintoretto* (1519—1594) und Paolo Caliari Veronese (1528—1588). *Tintoretto* sprengt die Einheit des venezianischen Stiles, indem er nicht allein an die Stelle der allseitig vom Lichte umströmten goldigen Farbe einen stärkeren Wechsel von Licht und Schatten setzt, sondern auch einer heftig bewegten, unruhigen Empfindungsweise mit Vorliebe Ausdruck leiht. Michelangelos mächtige Gestalten zogen ihn an, dabei konnte er sich aber von naturalistischen Regungen nicht frei machen. Daher üben seine späteren Werke selten eine harmonische Wirkung. Doch selbst in frühen Werken, in welchen noch die alte venezianische Farbenpracht herrscht, wie in der Geburt des Johannes in Petersburg oder in dem Wunder des h. Marcus, der zur Rettung eines gemarterten Christen vom Himmel herunterpoltert (*E.* **60**, 3), macht sich eine fast überreizte Beweglichkeit und eine übertriebene Freude an reichen Kompositionen geltend. Tintoretto muss eine innerlich unruhige Natur gewesen sein, welche sich schon von Hause aus in dem überlieferten Stile eingeengt fühlte. Als er vollends eine Malweise annahm, welche die Arbeit ungemein förderte, starke Trockenfirnisse anwandte, steigerte sich mit der Fruchtbarkeit auch seine Hast und Flüchtigkeit. Mit mächtigen Leinwandbildern füllte er nicht nur venezianische Kirchen, sondern auch den Dogenpalast an, der nach dem Brande von 1577 eines neuen malerischen Schmuckes bedurfte. Tintorettos Paradies im Saale del maggior Consiglio ist wegen seiner riesigen Gröfse berühmt, nicht minder umfassend sind das jüngste Gericht und die Anbetung des Kalbes in der Kirche dell' Orto. Unter den für die Scuola di S. Rocco (Brüderschaftshaus) gemalten Bildern ragt die Kreuzigung (*H.* **117**, 2) hervor. Zu einer lebendigen reichen Volksszene erweiterte er den Vorgang, eine in den Umrissen vollendete und durch den Ausdruck ergreifende Gruppe schilderte er in den klagenden Frauen am Fufse des Kreuzes. — *Paolo Veronese* kam erst als ein fertiger Künstler, der bereits mehrere Villen mit Fresken geschmückt, und sich auch in Kirchengemälden erfolgreich versucht hatte, 1555 nach Venedig. Kein Wunder, dass er auch fernerhin an den Traditionen der Schule seiner Vaterstadt Verona in einzelnen Dingen, z. B. an dem feinen silbergrauen Farbentone, festhielt. Immerhin darf er als ein echter Repräsentant des venezianischen Lebens und der venezianischen Kunst gelten. War auch die politische Bedeutung und die Handelsmacht der Republik in raschem Sinken begriffen, so hatte sich doch noch das äufsere Prunkgerüste der früheren Herrlichkeit erhalten, die Freude an einem glänzenden Auftreten und festlichen Leben noch gesteigert. Den Wiederschein dieser Zustände zeigen Veroneses Werke. In prächtige Marmorkolonnaden verlegt er

den Schauplatz der biblischen Gastmähler (Hochzeit zu Cana im Louvre, das Gastmahl im Hause Levi in der Akademie zu Venedig, das Gastmahl bei Simon in der Turiner Galerie, die Hochzeit zu Cana in Dresden (*H.* **117**, 3) u. s. w.) und stattete sie mit allem Glanze eines vornehm üppigen Gelages aus. In seinen Frauengestalten liebte er es, durch äufseren Putz die Wirkung der Erscheinung zu erhöhen, und vertauschte die satte ruhige Schönheit des älteren Typus mit bewegteren pikanten Reizen. Man kann nicht leugnen, dass in manchen Schilderungen der Lebensgenuss viel von seiner vornehmen Feinheit verloren hat, in das Materielle herabgezogen wird. Was für Vorbereitungen treffen jetzt die Menschen, um sich am Dasein zu erfreuen, welch' geringer Anstalten bedurfte es bei Tizian, um seine Heldinnen Seligkeit atmen zu lassen! Selbst in Kirchenbilder (S. Sebastiano in Venedig) dringen zuweilen ganz überflüssig einzelne profane Züge ein, welche nicht aus einem naturfrischen Realismus, sondern aus dem äufserlichen Streben, den Beschauer zu ergötzen, entspringen. Auch in dem schönsten seiner Einzelbilder, der Familie (Mutter, Gattin und Töchter) des Darius, welche huldigend vor Alexander knieen (Londoner Nationalgalerie), vergisst er nicht, einen Affen anzubringen und die Terrasse über den Arkaden mit neugierigen Menschen zu füllen. Als charakteristisch für den Meister und seine Richtung muss, aufser der Scheu vor tiefen Hintergründen, die Vorliebe für das Breitbild gelten. Der strenge Aufbau der Gruppen fällt fort, in behaglicher Weise schreiten die vornehm gekleideten, munter lächelnden oder mit stolzem Selbstbewusstsein aufblickenden Gestalten an uns vorüber. Das dekorative Element herrscht in Veroneses Bildern weit stärker vor als in jenen Tizians. Er fühlte sich daher auch Aufgaben, wie sie ihm im Dogenpalaste und in der Villa Masèr bei Castelfranco geboten wurden, am meisten gewachsen. Im Dogenpalaste füllte Paolo Decken und Wände mit ausgedehnten Gemälden historischen, mythologischen und allegorischen Inhaltes, unter welchen der Raub Europas und die thronende Venezia (*E.* **60**, 2) besonders hervorragen. Der Villa Masér, von Palladio in einfachsten Verhältnissen für die Brüder Daniel und Marcantonio Barbaro erbaut, verlieh Veronese durch seine Fresken reichen poetischen Schmuck. Man darf hier keine tiefen Gedanken suchen, auch keine vertieften Charaktere. Die Götter und Göttinnen des Olymps tragen alle echt venezianische Züge (*E.* **58**, 2), treten auch in Tracht und sonstigem Putz der Gegenwart nahe. Aber gerade dadurch und durch allerhand launige Einfälle, z. B. durch den Knaben und das Mädchen, welche durch eine Thüre einzutreten scheinen, durch die Durchblicke zwischen Säulen auf lachende Landschaften, kommt in den ganzen Bilderkreis ein anheimelnder Ton und wird in Ver-

bindung mit der leuchtenden Färbung das Frostige, welches der dekorativen Malerei in der späteren Renaissance so leicht anklebt, glücklich vermieden.

e. Das Ende der Renaissance.

Nimmt man als Maafsstab für das historische Urteil nur die Gröfse der Thätigkeit, welche die Künstler eines Zeitalters entfalten, legt man Gewicht auf die Meinungen, welche diese selbst von ihrem Wirken hegten und offen aussprachen, so erscheint im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts das italienische Kunstvermögen durchaus nicht gesunken, trat keineswegs bald nach Raffaels Tode ein Verfall insbesondere der Skulptur und Malerei ein. Was in den Jahren 1530—1570 in Mittelitalien gemeifselt, gegossen und gemalt wurde, übersteigt weit die Summe der Schöpfungen, welche die ältere Renaissancekunst hervorgebracht hat. Unbestritten bleibt, dass die italienische Kunst erst jetzt das höchste Ansehen, mustergiltige Geltung genoss. Scharen nordischer Künstler gingen alljährlich über die Alpen, um in Italien die wahre Künstlerweihe zu empfangen. Rom gestaltete sich zu einer förmlichen Hochschule für die Künstler Europas. Scharen italienischer Künstler zogen wieder nordwärts und verbreiteten hier erfolgreich den Ruhm der heimischen Weise. Unbestritten bleibt auch die gute Naturanlage und die tüchtige Schulung zahlreicher Künstler. Wenn sie sich prahlerisch über ihre Vorgänger erhoben, so sprachen sie in einem Punkte die Wahrheit aus. Umfangreiche Aufgaben gelangen ihnen rascher, ihre Handfertigkeit hatte entschieden gewonnen. Aber gerade an diesem Punkte setzt das Urteil an, welches über das Zeitalter den Stab bricht und es durchaus gerechtfertigt findet, dass von den zahllosen Werken desselben nur einige wenige in der Erinnerung der Nachwelt leben. Die gröfsere Fertigkeit verlockte zu flüchtigen Arbeiten. Die Künstler gaben sich selten noch die Mühe, gewissenhaft die Natur zu studieren; sie griffen zu den naheliegenden Mustern, welche die grofsen Genossen, voran Michelangelo, ihnen in der bequemsten Weise darboten, und begnügten sich, dieselben zu wiederholen oder leicht zu ändern. Die Kunst wurde auf Kunst gepfropft. Niemals hat aber noch im Laufe der Weltgeschichte eine Kunstrichtung ein kräftiges Leben und eine dauernde Blüte entwickelt, welche sich von der ewig frischen Quelle der Phantasie, von der Natur, entfernt. Da, wo die Künstler gezwungen waren, auf die Natur unmittelbar zurückzugehen, haben sie auch um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts Tüchtiges geschaffen. Die Porträtbilder überragen in der Skulptur wie in der Malerei weitaus die Darstellungen

aus dem religiösen oder mythologischen Kreise. Selbst an monumentalen Porträtstatuen (Bronzestatue Kaiser Karls V. in Madrid, von *Leone Leoni* in Mailand gegossen, Reiterstatue Cosimos I. in Florenz von *Giovanni Bologna*) muss man Entwurf und Ausführung gleichmäfsig loben. Auch dekorative Werke gelingen ihnen meistens vortrefflich. Einzelne Grabmäler und Brunnen gehören zu dem Wirkungsvollsten, was in dieser Gattung geschaffen wurde. Die Fontana delle Tartarughe in Rom, so benannt von den Schildkröten, welche von vier nackten Jünglingen an den Rand der Brunnenschale emporgehoben werden, erschien der Nachwelt des Raffaelischen Ursprunges würdig. In Wahrheit ist sie von einem Florentiner, *Taddeo Landini*, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gemeifselt worden. Auch dafür ist die Erklärung leicht gefunden. Wenn die Künstler nicht bedeutende, inhaltreiche Gestalten anstreben, sich in leichtem Formenspiele ergehen, kommt ihre Unnatur selten zum Vorschein; denn auf diese muss schliefslich das Tadelnswerte der ganzen Richtung zurückgeführt werden. Wir empfinden sie überall, wo Stellungen, Bewegungen, Geberden der Menschen in einer Weise geschildert werden, welche in der Wirklichkeit nicht möglich ist. Der Widerspruch wird nicht hervorgerufen durch die ungelenke Hand und das ungeschulte Auge, wie in älteren Zeiten. Er darf auch nicht verwechselt werden mit der Steigerung des Ausdruckes, mit der allerdings ungewöhnlichen Erhebung des Charakters und der Stimmung zu vollkommener Reinheit, welche den idealen Stil auszeichnet. Die ideale Gestalt steht über der Natur, erscheint aber nicht gegen die Natur geschaffen. Hier aber liegt der Widerspruch darin, dass das äufsere tumultuarische Treiben notdürftig eine innere Gleichgiltigkeit verbirgt. Die Figuren reden viel, aber sagen nichts. Die ganze Richtung ist mit einer Deklamation zn vergleichen, welche sich mit dem lauten, zuweilen wohlklingenden Schalle begnügt, den Sinn der Worte nicht beachtet. Nur zu geringerem Teile tragen die künstlerischen Persönlichkeiten daran die Schuld. Die Schnellarbeit liefs die Komposition allerdings nur selten reifen. Aber auch wenn die Künstler sich eine gröfsere Mühe genommen hätten, würden sie kaum die Frische ihrer Vorgänger erreicht haben. Die Gedankenkreise, in welchen sich die italienische Renaissance bewegte, waren nahezu erschöpft; die künstlerischen Formen, in welchen sie verkörpert wurden, fast alle abgeschliffen. In Italien gelangte keine neue Anschauungsweise zur Herrschaft, wie es diesseits der Alpen geschah. Gewohnheitsmäfsig hielt die Phantasie an den alten Vorstellungen fest, ohne sich für dieselben in alter Art begeistern zu können. Die Aufbauschung, der äufserliche Aufputz der Formen täuscht uns nicht über die geringe Fülle des Inhaltes. Eine neue Formensprache

— die Verwandlung des vorwiegend plastischen Idealismus in einen malerischen Realismus — war nur im Zusammenhange mit einer neuen nationalen Anschauungsweise möglich. Gerade jetzt lockert sich aber die Verbindung der Kunst mit dem Volksboden. Den Beweis dafür liefern der wiederholte Wechsel des Aufenthaltes einzelner Künstler, die Leichtigkeit, mit welcher fremde, nordische Künstler in Italien festen Fufs fassten und Ansehen gewannen und endlich die hohe Gunst, welche die italienische Kunst an nichtitalienischen Höfen genoss. Sie diente denselben als unentbehrlicher Schmuck, wie denn überhaupt die italienische Bildung einen internationalen Charakter gewann, nicht wegen ihres Inhaltes, sondern weil sie die äufseren Formen reicher und feiner entwickelt hatte, einen vornehmen Schein an sich trug. Von der Kunst wurde zunächst eine dekorative Wirkung erwartet, sie bot auch kaum eine andere.

Die Entscheidung fällt schwer, ob die Skulptur oder die Malerei durch die veränderten Verhältnisse eine gröfsere Einbufse erlitten hat. Zieht man die Reliefs an den Sockeln der gröfseren Denkmale oder an den Prunkaltären in Betracht, so möchte man die stärkste Verwilderung im Kreise der Skulptur vermuten. Der Sinn für den schönen Aufbau der Komposition, für die symmetrische Gruppierung, für das Maafsvolle und Ruhige ist vollständig verloren gegangen; eine malerische Wirkung wird aber durch aufdringliche Betonung der einzelnen Gestalten auch nicht erreicht. Auf der anderen Seite erscheint in den mächtigen religiösen und historischen Gemälden die Flüchtigkeit der Ausführung und die öde Leere der Formen noch auffälliger. Jedenfalls ist die Zahl der beachtenswerten Werke auf dem Gebiete der Skulptur doch gröfser als auf jenem der Malerei. Von *Tribolo*, einem florentiner Meister, dessen richtiger Name *Niccolo Pericoli* (1485—1550) lautet, und der noch zum Teile den Spuren des Andrea Sansovino folgt, abgesehen, muss auch *Benevenuto Cellinis* (1500—1572) und *Guglielmo della Porta's* († 1570) Tüchtigkeit anerkannt werden. Cellini hat durch seine zwar prahlerische, aber doch durchweg fesselnde Selbstbiographie dafür gesorgt, dass sein Ruhm in weite Kreise drang. Die künstlerischen Erfolge Cellinis waren weder in seiner Heimat, noch in Frankreich, wo er längere Zeit am Hofe Franz' I. Beschäftigung fand, so dauerhaft, wie er sie schildert. Seine Rührigkeit auf den mannigfachsten Gebieten des Kunstbetriebes packt eigentlich am stärksten unser Interesse, der Goldschmied lebt glänzender in der Erinnerung als der eigentliche Bildhauer. Doch hat er in seinem bronzenen Perseus (Loggia de' Lanzi) ein Werk geschaffen, welches die Arbeiten der meisten Zeitgenossen überragt. Die herb-naturalistischen Formen des jugendlichen Helden mahnen an die Lieblingstypen

des ausgehenden 15. Jahrhunderts und halten sich frei von den leeren Übertreibungen der Manieristen. Auch Guglielmo della Porta that in seiner sitzenden Statue des Papstes Paul IV. auf dessen Grabmale in S. Peter einen glücklichen Griff und verlieh ihr frisches, unmittelbares Leben, wenn er auch sonst vielfach Michelangelos Spuren folgte und wie die ganze späte Renaissance den Glauben hegte, dass die höchste Wirkung eines Kunstwerkes auf den kolossalen Verhältnissen beruhe. Die oberflächliche Sucht, Michelangelo nachzuahmen, hatte zu diesem Glauben den Anlass gegeben. Während aber bei dem Meister die Richtung auf das Grofse und Mächtige Ausfluss seines persönlichen Geistes ist, beharren die Schüler bei der mechanischen Wiederholung des gewaltigen Formengerüstes. In schlimmster Weise suchte *Baccio Bandinelli*, ein Goldschmiedsohn aus Florenz (1493—1560), mit Michelangelo zu wetteifern. Wenn wir Vasaris Berichte trauen dürften, war er auch in seinem äufseren Lebenslaufe der Affe Buonarottis. Jedenfalls plagte ihn Neid und Eifersucht, so lange er atmete, und fing er jedes Werk regelmäfsig damit an, dass er nach dem Meister oder, wie er meinte, Nebenbuhler hinüber schielte. An natürlicher Begabung fehlte es ihm nicht; dieses zeigen die Relieffiguren der Apostel an den Chorschranken im florentiner Dome (*H.* **95**, 4), welche sich durch einfache Wahrheit und Linienschönheit auszeichnen. Auch sonst bemerkt man häufig Spuren grofser technischer Gewandtheit. Die grofsen Gruppen, unter welchen die Gruppe des Herkules mit Cacus auf der Piazza della Signoria in Florenz die bekannteste ist, leiden dadurch, dass sie gewaltsame Kontraste der Bewegungen ohne jeden inneren Grund, gleichsam um ihrer selbst willen offenbaren.

Ein Ausländer trug in der letzten Zeit der Renaissance über die eingeborenen Bildhauer den Sieg davon, der Vlame *Jean de Boullogne* aus Douay (1524—1608), ursprünglich ein Schüler des in den Niederlanden angesehenen Meisters Jacques Dubroeucq. Von niederländischer Art merkt man in Werken des *Jean Boullogne*, der unter dem Namen *Giovanni da Bologna* bekannter ist, nichts mehr. Er huldigt unbedingt dem italienischen Wesen und hat fleifsig Michelangelo studiert. Von Hause aus aber eine ruhigere Natur, mit einem klaren Blick und einer sicheren Hand begabt, bleibt er von allen Übertreibungen frei und hält die Grenzen seiner Kunst genauer fest. Auch bewahrt er sich, wie seine Madonnenstatuen zeigen, eine kräftigere Empfindung für das Lebenswahre als alle seine Kunstgenossen. Wirksam in den Umrissen, auch in der Anordnung der einzelnen Teile gut gedacht, ist der Neptunbrunnen in Bologna (*H.* **98**, 6). Dem kühnen Aufbau der Gruppe des Raubes der Sabinerinnen in der Loggia de' Lanzi wird man stets Bewunderung zollen, mag auch das verständig Berechnete

über das unmittelbar von der Phantasie Eingegebene siegen. Vollends glücklich erfunden ist die Bronzestatue des Merkur, der durch die Luft fliegt, nur mit einem Fufse noch auf einem Windstofse leicht aufruhend, im Museo Nazionale in Florenz. Um diese Schöpfung durften ihn nicht blofs die unmittelbaren Genossen, sondern die Künstler aller Zeiten beneiden. Giovanni hat in ihr die Schranken der herrschenden Richtung glänzend überwunden, einem antiken Gedanken wirklich neues Leben eingehaucht. In den zahlreichen dekorativen Werken zeigt er sich dagegen als rechtes Kind seiner Zeit; er liebt das Kolossale und überträgt (als Ornamentist) den älteren grotesken Stil, wie Masken und phantastische Tiergestalten auf plastische Darstellungen.

Ein Werk von so dauerndem Werte wie die Skulptur in dem Merkur Giovannis da Bologna hat die gleichzeitige Malerei nicht geschaffen. Steht man den zahllosen Fresken und Ölgemälden, welche in den Jahren 1530—1570 entstanden, gegenüber, so entdeckt man rasch die Verschwommenheit in der Zeichnung und in der Farbe, den Mangel an individueller Charakteristik, das bald Süfsliche, bald Leere des Ausdruckes, die Übertreibung in den Bewegungen, als die gewöhnlich wiederkehrenden Merkmale. Mit ihnen verbinden sich eine grofse technische Fertigkeit, welche zu einem oberflächlichen, hastigen Verfahren verleitete, und eine allgemeine poetische Bildung, welche aber nicht tief genug ging, um vor hohlen Phrasen und vor seltsamen Einfällen zu schützen.

Auch hier hat die Nachahmung Michelangelos die schlimmsten Früchte getragen und besonders in Florenz den Kreis, der sich um Andrea del Sarto gesammelt hatte, vollständig gesprengt. Nur die Porträtmalerei treibt noch zahlreiche gesunde Blüten; auch einzelne Madonnen und heilige Familien halten an der guten Tradition fest; von den umfangreichen Fresken und mächtigen Altarbildern lässt sich dagegen nur aussagen, dass die persönliche Natur des Künstlers, seine besondere Art, das Leben aufzufassen, unter dem Druck der allgemein herrschenden, förmlich modischen Richtung gänzlich zurücktritt. Im Grunde sind sich die Schilderungen alle nahe verwandt, mag man auch aus äufserlichen Kennzeichen den verschiedenen Ursprung erraten. Es lohnt daher nicht die Mühe, bei den einzelnen Werken zu verweilen, sondern genügt, nur die beliebtesten Meister namhaft zu machen. Unter den florentiner Malern steht neben *Giorgio Vasari* aus Arezzo (1511—1574), dessen litterarischer Ruf die künstlerische Unbedeutenheit decken muss, *Angelo Bronzino* (? 1502—1572) in erster Linie. Als Porträtmaler mit Recht geschätzt, zeigt er in den Altarbildern, z. B. im Christus in der Vorhölle in den Uffizien (*E.* **57**, 4), wenigstens in der Zeichnung noch Gewissenhaftigkeit.

Das Gefühl für harmonische Farbe ist ihm aber schon ganz abhanden gekommen. In Rom herrschten die Brüder *Taddeo* (1529—1566) und *Federigo Zuccaro* (? 1542—1609), von welchen der letztere sich auch aufserhalb Roms zahlreicher Gönner erfreute. Allmählich trat Michelangelos Einfluss zurück und machte einer gezierten, äufserlichen Anmut, einer gefälligeren Färbung Platz, ohne dass aber das Seelenlose und Gezwungene wich. Hier ist besonders *Giuseppe Cesari*, als *Cavaliere d'Arpino* bekannter, der in Rom und Neapel das gröfste Ansehen genoss, und der aus Urbino stammende *Federigo Baroccio* (1528—1612) zu nennen, ein geschickter Nachempfinder Correggios, nur dass ihm dessen Farbensinn mangelte und der schalkhafte Zug sich niemals bei ihm einstellt.

Will man an einem Beispiele sehen, welchen Umschwung in den Anschauungen und in dem Formensinne wenige Jahrzehnte herbeigeführt haben, so empfiehlt sich dafür der Freskoschmuck im Palazzo Vecchio in Florenz. Sein Schöpfer, Vasari, hat ihn eingehend beschrieben, die Zeitgenossen gepriesen und nachgeahmt. Die Ornamente, welche die Felder einrahmen, haben ihren Schwung und ihre Leichtigkeit verloren, zur Groteske treten plattgeschlagene Bänder hinzu, Masken und Fratzen beginnen das zierliche Rankenwerk zu durchbrechen. Die gemalten Giebel über den Thüren ahmen die geschweiften Sarkophagdeckel nach, welche an Michelangelos Mediceergräbern vorkommen. Die Bilder selbst zeigen eine seltsame Mischung von platter Naturwahrheit und aufgebauschter Allegorie. Wie aus der Vogelperspektive blickt man auf die Schlachtfelder, Städte, Landschaften herab, und während im Mittelgrunde sich unzählige winzige Figuren tummeln, prunken im Vordergrunde lebensgrofse allegorische, nichtssagende Gestalten. Ein Ton augendienerischer Schmeichelei, gemeiner höfischer Huldigung klingt durch die meisten Schilderungen hindurch. Was hätte wohl Michelangelo gesagt, wenn er gesehen hätte, wie sein Schüler in dem Bilde der Belagerung von Florenz die Feinde der Republik verherrlichte! Ein anderes Beispiel der herrschenden Richtung sind die Martyrbilder im S. Stefano Rotondo in Rom von Niccolo (Roncalli) dalle Pomerance, in welchen ohne jeden tragischen Accent die widerlichsten Greuelthaten geschildert werden, die Lust an dem Brutal-Sinnlichen sich offen Luft macht.

Man darf übrigens nicht glauben, dass sich die Kunstthätigkeit auf die grofsen Städte, auf Rom und Florenz, beschränkt hätte. Zahlreiche kleinere Städte besafsen Akademien und beherbergten Künstlergemeinden, welche es an Rührigkeit nicht fehlen liefsen, ja häufig eine gröfsere Anhänglichkeit an die alten Überlieferungen, und da sie nicht in gleichem Maafse zur Überhastung der Arbeit, wie namentlich die Römer, verlockt wurden, auch eine gründlichere

technische Bildung besitzen. Solche Lokalschulen mit regem und verhältnismäfsig gesundem Kunstbetriebe lernen wir in Mailand, Genua, Cremona, Ferrara, Bologna kennen. In Mailand nahm die Familie der *Procaccini* eine herrschende Stellung ein, insbesondere *Ercole* (geb. 1570), welcher durch sorgsame Ausführung seiner Gemälde sich auszeichnete, und sein Sohn *Giulio Cesare,* beide als glückliche Nachahmer Correggios gerühmt. In Genua hielt gegenüber den zahlreichen, flüchtigen Dekorationsmalern *Luca Cambiaso* (v. 1527 — 1580) an einem liebenswürdigen, durch eine heitere Färbung wirksam gehobenen Naturalismus fest. Cremona ist der Sitz der Familie *Campi,* deren Stammhaupt *Galeazzo* bereits die (älteren) Venezianer studierte, während von den jüngeren Gliedern *Giulio* noch andere Schulen auf sich einwirken liefs, ohne, wenigstens in einzelnen Fällen, die frische Natürlichkeit darüber einzubüfsen. Cremona war auch der Geburtsort der *Sofonisba Anguisciola* (? 1535—1626), unter den zahlreichen Malerinnen, welche jetzt auftauchen, wohl die berühmteste, im Porträtfache gewiss die beste. Ihre Abkunft von edlem Geschlecht erleichterte die Beziehungen zu den vornehmen Kreisen und Fürstenhöfen, von welchen ihr namentlich der spanische Hof unter Philipp II. die glänzendste Aufnahme bereitete. Unter den mittleren Städten Italiens kann sich keine einer so rührigen Kunstpflege um die Mitte des 16. Jahrhunderts rühmen, wie Bologna. Der Stammbaum der Bologneser Maler geht auf Francia und auf die Raffaelschüler, welche aus Bologna dem grofsen römischen Meister zuzogen, wie Bagnacavallo und Innocenzo da Inola zurück. Anklänge an Raffael haben sich daher hier länger und kräftiger als in den meisten anderen Schulen erhalten, und ähnliche Auffassungen der Kunst Wurzeln gefasst, welche Giulio Romano in Mantua eingebürgert hatte. Technisch tüchtig sind alle Maler Bolognas; hervorragend, so dass ihn jüngere Zeitgenossen mit den grofsen Meistern auf eine Stufe stellten, ist nur der vielseitige *Pellegrino Tibaldi* (1527—1591), welchen das Schicksal später nach Spanien führte und der, trotzdem er als Schüler Michelangelos galt, doch in der Architektur und in der Malerei sich mafsvoll verhielt und in der letzteren Kunst sich einen überraschenden Zug frischer Lebendigkeit wahrte.

Zwei Dinge wecken bei der Betrachtung dieser kleinen Provinzialschulen unsere Aufmerksamkeit. Die Kunst vererbt sich in ihnen noch häufig vom Vater auf den Sohn, der Kunstbetrieb besitzt noch teilweise einen handwerksmäfsigen Zuschnitt. Ihre blühendsten Sitze aber haben sie in Oberitalien. Die mehr bürgerliche Erziehung begünstigte die technische Tüchtigkeit, die Entfernung von den Hauptstätten der Kunst minderte ihre Abhängigkeit und rettete ihrer Phantasie wenigstens einzelne natür-

lich wahre Züge. Sie bereiteten den Boden für die bessere Wendung, welche die Malerei in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts wieder nahm und verhüteten den gänzlichen Verfall der italienischen Kunst.

4. Das Kunsthandwerk in der italienischen Renaissance.

Überaus beweglich und leicht verschiebbar sind in der italienischen Renaissance die Grenzen zwischen reiner Kunst und dem Kunsthandwerke. Dem letzteren werden nach der gangbaren Anschauung die dekorativen Aufgaben zugewiesen. Es bewegt sich aber auch die monumentale Architektur und Skulptur, insbesondere der Frührenaissance, gern in dekorativen Geleisen, und man würde jener nicht wenig von ihrem Reize und ihrer Bedeutung rauben, wollte man das dekorative Element aus derselben streichen. Die Künstler selbst machten keinen Unterschied zwischen Kunst und Kunsthandwerk, waren auf beiden Gebieten mit gleichem Eifer thätig. Ghiberti z. B., Luca della Robbia, Desiderio da Settignano und noch viele andere Bildhauer spielen auch in der Geschichte der dekorativen Kunst eine grofse Rolle. Hervorragende Maler hatten an der Herstellung von Bettstellen und Truhen Anteil und schmückten sie mit Bildern, von dem Mythus, welcher den Aufschwung der Töpferei in Urbino an Raffaels Namen knüpft, ganz zu schweigen. Der rege Anteil der Künstler an dem Wirken des Handwerkes hat das Festhalten an geläuterten Formen in dem letzteren zur Folge; insbesondere übt die Architektur einen beherrschenden Einfluss auf die Gestalt und den Schmuck dekorativer Arbeiten aus. Die Altäre, die Grabmäler wiederholen die Glieder der monumentalen Architektur; auch an Gegenständen der Stubeneinrichtung, z. B. Kaminen, können wir die Aufeinanderfolge von Architrav, Fries und Kranzgesims und den in der Architektur beliebten Schmuck der trennenden und verbindenden Glieder: Welle, Perlstab, Zahnschnitt u. s. w. beobachten. Doch besteht zwischen dem dekorativen Stile der Renaissance und jenem der gotischen Periode, welcher auch an der architektonischen Grundlage der ornamentalen Kunst festhielt, ein tiefgreifender Unterschied. In der gotischen Kunstweise werden auch die einzelnen ornamentalen Motive der Architektur entlehnt, die ganze Fläche, z. B. eine Lade mit Spitzbogen, Pässen bedeckt. Die Renaissance trennt scharf an den dekorativen Werken und an Geräten die Teile, welche als Glieder gedacht werden können, von den blofsen Füllungen. Soll z. B. eine Wand bekleidet werden (*H.* **82**, 1), so werden die scheinbar tragenden und krönenden Teile architektonisch gebildet, als Pfeiler, Architrav und Kranzgesimse konstruiert, die Füllungen

dagegen als reines Zierwerk behandelt, mit flachen Reliefbildern, zu welchen Laub, Ranken, Fruchtschnüre, zuweilen auch Trophäen die beliebtesten Motive bieten, bedeckt. In der Art und Weise, wie der Raumsinn zu seinem Rechte gelangt, wie schmale und breite, horizontal oder vertikal geführte oder quadratische und kreisrunde Flächen in Bezug auf ihre Verzierung unterschieden werden, erkennt man allein, dass Architekten und in der grofsen monumentalen Kunst geschulte Kräfte auch in der dekorativen Kunst walteten. An Pilastern kommt nur nach oben aufsteigendes und anstrebendes Rankenwerk zur Verwendung (*H.* **80**, 3, 4). Häufig entwickelt es sich aus einer Vase oder einem Blattkelche, und windet sich in Schlangenlinien, in gefälligem Kontraste zu den geraden Leistenlinien in die Höhe. Die Fülle und der Reichtum des Rankenwerkes steht stets mit der Breite des Pilasters in harmonischem Verhältnisse. Die Zieraten an Friesen und Querleisten zeigen schon in ihrem innersten Kerne den horizontal laufenden Zug und können niemals für Vertikalglieder verwertet werden. Ebenso offenbaren die Ornamente der quadratischen Füllungen regelmäfsig das Streben, von einem Mittelpunkte auszustrahlen und sich zu den einzelnen Richtungen neutral zu stellen. Diese Gesetzmäfsigkeit und zugleich die scharfen Kontraste zwischen Hauptgliedern und blofsen Füllungen beobachtet man am häufigsten an den Werken der Frührenaissance. Wir staunen um so mehr über diese organische Ausbildung des Ornamentes, als gerade dafür die Antike nur spärliche Anknüpfungspunkte bot. Durch die strenge Unterordnung unter die architektonischen Gesetze kommt zwar zuweilen etwas Kaltes und Abgemessenes in die Gerätewelt, viel häufiger aber ein vornehmes Wesen und eine wohlthuende Ruhe, zumal wenn die Arbeit in edlen Stoffen, z. B. in Marmor, durchgeführt ist. Und unleugbar schwebten den Renaissancekünstlern, auch wenn sie in einem anderen Materiale arbeiteten, Marmormuster vor, und haben Marmorwerke auf den Stil der Renaissancedekoration am mächtigsten eingewirkt. So ist der holzgeschnittene Kandelaber in Siena (*H.* **83**, 4) offenbar aus der Nachahmung eines Marmorwerkes hervorgegangen.

Sowohl die Kirche wie der Palast und das reichere Wohnhaus riefen für Einrichtung und Ausschmückung die Hilfe des Kunsthandwerkes an und beschäftigten in umfassendster Weise alle Zweige der sogenannten Kleinkunst. Die längste Zeit steht aber doch auch die dekorative Kunst vorwiegend im Dienste der Kirche, ein weiterer Beleg zu der noch immer nicht hinreichend gewürdigten Thatsache, dass die Renaissancekultur sich keineswegs stets schroff und feindselig zu dem Mittelalter stellt, eine ihrer Hauptaufgaben vielmehr darin findet, die überlieferten Gegenstände der Darstellung durch die schöne, kunstreiche Form

zu verklären. In den Kirchen sind es die Altäre (der Wandaltar, architektonisch gegliedert, mit Säulen und Giebel, siegt allmählich über den freistehenden Altar des Mittelalters), Kanzeln, Grabmäler, Ciborien (*E.* 40, 2), zur Aufbewahrung der Hostien bestimmt, ferner Taufsteine, Weihwasserbecken, Gitter, das Chorgestühl, die Kandelaber und Leuchter, im Kirchenschatze kostbare Gefäfse, Kleinodien, Prachtgewänder, welche Marmor-, Metall- und Holzarbeitern, Stickern u. s. w. lohnende Aufgaben darbieten.

Ehe wir noch die Paläste der Renaissancezeit betreten, begrüfsen uns bereits anziehende Proben der Kunstfreude, welche in der Renaissance auch über die gewöhnlichsten Gegenstände des praktischen Gebrauchs einen idealen Schimmer warf: die aufsen am Erdgeschosse angebrachten Fackelhalter, Laternen und Thürklopfer (*H.* 82, 6, 7). Unter den Laternen geniefst die von Niccolò Grosso oder Caparra, nach Vasaris Schilderung der Typus eines einfach biederen und doch künstlerisch geschulten Handwerkers, geschmiedete Ecklaterne am P. Strozzi den gröfsten Ruf. Aus Schmiedeeisen wurden anfangs auch die Thürringe und Thürklopfer gebildet, später dieselben aber aus Bronze gegossen. Ferrara, Bologna und Venedig sind die Heimat reich geschmückter Thürklopfer; jener am Palazzo Pisani in Venedig mit dem Bilde Neptuns auf dem Mittelschilde wird mit Recht als ein Kunstwerk hervorragenden Ranges gepriesen. So unbedeutend an sich ein solcher Thürklopfer sein mag, so genügt er doch, um an ihm die eigentümlichen Vorzüge der Renaissancephantasie darzulegen. Sie duldet keine tote Form, haucht derselben warmes Leben ein, so aber, dass die Bewegung der lebendigen Gestalt den Linien der zweckmäfsigen Sache sich eng anschmiegt. Der Thürklopfer ist aus dem einfachen Ringe hervorgegangen. Der bequemeren Handhabung wegen empfing der Ring eine ovale, nach oben leise zugespitzte Form, so dass das Gewicht und die Schwere nach unten zunimmt. Die krummen Seitenlinien verwandelt die Phantasie in Delphine, Drachen, Sirenen, welche sich verschlingen; die Mitte wird durch Löwenköpfe geschmückt, das innere Feld durch eine Figur ausgefüllt. Monumentaler Sinn verklärte den toten Gegenstand. Von demselben Sinne angeweht erscheinen auch die Möbel in den inneren Palasträumen. Denn nur die Wohnungen der Vornehmen, nicht die Behausung des schlichten, kleinen Bürgers erfreuten sich in Italien eines künstlerischen Schmuckes. In den Prachtbetten und Prachttruhen gipfelt die Ausstattung der Wohnräume. Namentlich die Prachttruhen, geschnitzt, vergoldet, bemalt, boten Bildhauern und Malern reiche Beschäftigung. Uns Nachgeborenen erscheint das Heranziehen bedeutender Künstler zur Herstellung gewöhnlichen Haus-

rates zuweilen als überschüssige Verschwendung künstlerischer Kraft. In Wahrheit haben wir darin nur eine Äufserung des hoch entwickelten Formsinnes zu erblicken, welcher der Renaissanceperiode eigentümlich ist. Bedenklicher ist schon die Thatsache, dass an einzelnen Fürstenhöfen Kassetten oder kleine Altarbilder mit Reliefs aus wohlriechendem Muskatteige (pasta da odore) geschmückt wurden. Hier droht bereits die Genussfreude in falsche Bahnen einzulenken. Die Prachtmöbel bestimmten nicht ausschliefslich den glänzenden Eindruck der Gemächer. Auch die textile Kunst wurde gern zur Dekoration herangezogen. Teppiche an den Wänden, goldgestickte Decken und Kissen über den Bettstellen, Seidendecken über den Tischen werden in den Schilderungen der Prunkzimmer häufig angeführt.

Wie zu allen Zeiten, so steht auch in der Renaissance die Erzarbeit in höchstem Ansehen. Die Technik des Erzgusses, auch durch die Kanonengiefsereien gefördert, gelangte rasch, besonders in Oberitalien, zur Vollendung und gestattete der Phantasie des Bildners die freieste Bewegung. Für die wichtigste Gattung der Bronzewerke, für die Kandelaber, boten nicht die antiken Bronzeleuchter, die auf den Stab zurückgehen, sondern die massigen ausgebauchten Marmorkandelaber das Vorbild. Die vasenartige Ausbauchung und Einziehung, der reiche Blätterschmuck weisen auf Steinmuster hin (*H.* **83**, 3). Oberitalien ist besonders reich an Bronzekandelabern, und hier ist wieder der Kandelaber des Andrea Riccio in der Antoniuskirche in Padua das glänzendste Werk. In fünf deutlich für das Auge getrennten Abteilungen steigt derselbe in die Höhe, indem er zugleich aus der Würfelform allmählich in die Rundform übergeht. Durch sitzende Figuren, Masken werden die Ecken belebt, die Übergänge vermittelt. Ein beschränkteres Mafs des figürlichen Schmuckes in den vielen Feldern, eine minder schroffe Scheidung der einzelnen Abteilungen hätte das glänzendste Werk in ein vollendetes verwandelt. Einfachere Kandelaber und Leuchter, wie z. B. in der Certosa zu Pavia, erscheinen organischer in ihren Formen entwickelt. Wie die Bronzewerke häufig in das Gebiet der Marmorarbeit übergreifen, so dass sie sich nicht in den Formen, sondern nur in dem Materiale von dieser unterscheiden, so berühren sich wieder Erz- und Goldschmiedearbeiten auf das engste. Waren doch Erzgiefser und Goldschmiede häufig in einer Person vereinigt, und konnten die letzteren bei der Anfertigung zahlreicher Gegenstände, wie der Becken, Schalen, Gefäfse (Lavori di grosseria), der Giefskunst nicht entbehren.

Vasaris Wort, der rechte Goldschmied müsse auch ein trefflicher Zeichner sein und sich auf die Reliefkunst verstehen, klärt uns über die eigentümlichen Vorzüge der italienischen Gold-

schmiedwerke am besten auf. In den rein technischen Vorgängen überragen sie keineswegs die Meister anderer Länder; auch in der farbigen Pracht stehen z. B. deutsche Goldschmiedarbeiten den italienischen keineswegs nach. Wohl aber zeichnen sich die letzteren in der Regel durch geläuterte künstlerische Formen, eine richtigere Zeichnung aus. Auch an Phantasiereichtum fehlt es den italienischen Goldschmieden nicht. Welche wunderbaren, mannigfachen Formen wissen sie nicht den Henkeln ihrer Giefskannen und Schalen zu verleihen, wie sinnig wissen sie nicht die Lippe der ersteren, bald als Palmblatt, bald als Diadem, wenn der oberste eingezogene Teil der Kanne einen Kopf bildet, zu gestalten!

Für die Renaissance besonders charakteristisch sind jene Goldschmiedearbeiten, in welchen die Phantasie des Künstlers, losgelöst von den streng architektonischen Regeln, in üppigen Bildungen von Pflanzen- und Tierformen sich ergeht, diese zum Schmucke von Gefäfsen und Geräten verwendet und dabei die plastische und malerische Wirkung vereinigt. Edelsteine und Halbedelsteine, wie Achat, Jaspis, Lapis Lazuli, selbst Seemuscheln werden nach Farbe und Form in lebendige sinnreiche Gestalten umgewandelt, alle Teile des Gefäfses, auch Henkel, Fufs, Griff in reichster dekorativer Weise durchgebildet. Das berühmteste Beispiel dieser Art ist das Salzfass *Benvenuto Cellinis* (*H.* **95**, 5), jetzt in der kaiserlichen Schatzkammer in Wien. Auf einem ovalen Untersatze sehen wir den Meeresgott dargestellt mit einem Schiffe als Salzfass; ihm gegenüber die Erde mit einem Tempel zur Seite, welcher das Gewürz in sich aufnehmen sollte; ringsum aber waren Land- und Seetiere, Fische, Muscheln angebracht. Das Salzfass ist die einzige, vollkommen beglaubigte Schöpfung des Meisters. Die anderen Werke, welche er in seiner Lebensbeschreibung erwähnt, sind leider zu Grunde gegangen, wie die Schliefse des päpstlichen Pluviales, oder nicht mehr mit Sicherheit unter den erhaltenen Schätzen nachzuweisen. In den verschiedensten Zweigen seiner Kunst entfaltete er seine Geschicklichkeit. Er gab antiken Gemmen reiche Einfassungen, goss, ziselierte und emaillierte Kannen, Becken, Schalen, machte Ohrgehänge, Ringe, schmiedete Rüstungen und verband damit bekanntlich noch eine rege Thätigkeit als Bildhauer. Benvenuto Cellini hat durch seinen Ruhm fast alle anderen Goldschmiede Italiens in den Hintergrund gedrängt, so dass nicht nur die besten Werke auf seinen Namen geschrieben werden, sondern die ganze Weise der Arbeit als Cellini-Stil ausgegeben wird. Doch besafs er eine stattliche Reihe von Nebenbuhlern, und waren alle in seinen Werken vorkommenden technischen Vorgänge schon früher geübt worden, so insbesondere auch die Emailmalerei, welche in der

Renaissanceperiode einen neuen Charakter empfing. An die Stelle des mittelalterlichen Gruben- und Zellenemail trat das Reliefemail (émail translucide sur relief). Ein ganz flaches Relief wird auf der Platte mit Hilfe von Grabstichel und feinstem Meifsel heigestellt, darüber mehr oder weniger dünn die Emailfarbe aufgetragen, so dass unter der durchscheinenden Farbe die Ziselierung sichtbar bleibt, das Relief koloriert erscheint.

Die Arbeiten in Holz fallen teils in das Gebiet der Plastik, teils in den Kreis der Malerei. Die Holzschnitzerei zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass sie zwar die architektonischen Gesetze befolgt, aber sich nicht auf die unmittelbare Nachahmung fertiger Bauten einlässt. Das Rahmenwerk, Füllungen und Felder, spielen die Hauptrolle. Ein Prachtwerk der Holzskulptur sind die Thüren der vatikanischen Loggien, unter Clemens VII. gearbeitet, wie überhaupt die Holzschnitzereien in den Stanzen von *Giovanni Barile* aus Siena, der mit seinem Bruder Antonio eine reiche Thätigkeit entwickelte, die gröfste Beachtung verdienen. Nächst Florenz war namentlich Venedig ein Hauptsitz der Holzschnitzerei. Mit der letzteren wetteifert die eingelegte Arbeit (Intarsia) an Schönheit und Bedeutung. Sie wurde vorzugsweise in der Lombardei geübt und von Klosterbrüdern, denen diese zur Geduld herausfordernde Arbeit zusagte, gepflegt. Von einfachen Ranken, Arabesken, bis zur Nachbildung unbelebter und belebter Gegenstände, wie Musikinstrumente, Trophäen, Vögel, kann man die Gegenstände verfolgen. Selbst Architekturen, perspektivische Ansichten, historische Szenen wurden in eingelegter Arbeit wiedergegeben. Für solche Werke genügte der einfache Gegensatz heller, eingelegter Zeichnung auf dunkelm Grunde nicht. Die Hölzer wurden gebeizt und gefärbt, um die verschiedenen Mitteltöne hervorzubringen. Chorstühle, Schränke, Thüren wurden am häufigsten mit Intarsien in den Feldern geschmückt, mit eingelegter Arbeit oft auch die geschnitzte verbunden. Im 15. Jahrhundert zählt die Kunst der Intarsien die berühmtesten Namen unter ihren Vertretern, wie Brunellesco, Giuliano da Majano; im Cinquecento sind es vorzugsweise Dominikaner, wie Fra Giovanni da Verona, Fra Damiano da Bergamo u. a., mit deren Namen die vollendetsten Werke in eingelegter Arbeit verknüpft werden.

Eine glänzende Rolle spielt in der italienischen Renaissance die Kunsttöpferei, welche im Mittelalter unter den abendländischen Völkern in Verfall geraten war und nur im Oriente sich in glänzender Weise teils erhalten, teils fortentwickelt hatte. Die farbige Dekoration mit Blumen oder Arabesken spielt in der persischen und arabischen Keramik eine Hauptrolle. Dagegen erscheint der Aufbau der Gefäfse, die plastische Form derselben, namentlich mit der Antike verglichen, dürftig ausgebildet. Auch

das am weitesten vorspringende Glied der orientalischen Kulturwelt, die Mauren in Spanien, pflegten mit grofsem Erfolg diesen Kunstzweig und verstanden sich trefflich auf die Anfertigung glasierter Thonwaren, deren Ornamente, meist Blattwerk auf weifslichem Grunde, gegen das Licht gehalten, einen metallischen gelb-rötlichen Glanz zeigen. Ein Hauptsitz der spanisch-maurischen Töpferei scheint auf einer der balearischen Inseln, auf Majorka, bestanden und von hier im Laufe des 15. Jahrhunderts die Vorliebe für ähnliche Produkte nach Italien sich verpflanzt zu haben. Darauf deutet der in Italien übliche Name: Majoliken hin. In Italien hatte bereits Luca della Robbia in Florenz die undurchsichtige weifse Zinnglasur erfunden, seine Kunst aber vorwiegend im Interesse der architektonischen Dekoration und der Plastik verwendet. Die wahre Heimat der italienischen Majoliken, der bemalten, zinnglasierten Schüsseln, Kannen, Vasen u. s. w. ist das umbrische Land, wo sich eine Reihe fruchtbarer Werkstätten erhoben. Wir zählen die wichtigsten auf: Deruta bei Perugia, Faenza, nach welcher Stadt die Majoliken auch Fayencen benannt wurden, Pesaro, Urbino (*H.* **84**, 7), Casteldurante. Auch Caffagiolo in Toscana (*H.* **83**, 6; **84**, 6) und Ferrara (*H.* **83**, 7) erfreuten sich eines grofsen Ruhmes.

Die beste Zeit der Majoliken umfasst die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die grofsen Kriegskosten hatten den Hausschatz der Fürsten geleert, zur Veräufserung des Silbergerätes, Tafelgeschirres gezwungen. An die Stelle desselben traten die Produkte der Keramik, welche selbstverständlich, sobald sie in die Nähe der Höfe gerückt waren, einen weiteren künstlerischen Schmuck empfingen, den Charakter des einfachen Hausrates verloren. Anfangs begnügte man sich mit aufgemalten Arabesken, hielt die Dekoration hell auf farbigem, blauem oder gelbem Grunde; später wagte man sich an die Reproduktion von Gemälden, dekorierte farbig auf hellem Grunde und lernte, der Glasur einen metallischen, fast rubinartigen Glanz zu verleihen. Letzteres verstand am besten Maestro Giorgio oder *Giorgio Andreoli* († ca. 1525) aus Pavia, der sich mit zwei Brüdern in Gubbio niedergelassen und in dessen Werkstätte, wie es scheint, anderwärts gefertigte Thonwaren gebracht wurden, damit er sie mit Rubinglanz versehe. Mit den Majoliken aus Urbino sind die Namen des Xanto Avello aus Rovigo (bis 1542) und Orazio Fontana verknüpft. Die Majoliken sind überwiegend Prunkgefäfse, nicht für den häuslichen Gebrauch bestimmt. Zu Liebesgeschenken waren wahrscheinlich die Schüsseln bestimmt, welche ein ideales Frauenbild mit der Beischrift: Cintia bella, Beatrice diva u. s. w. gemalt zeigen (*H.* **83**, 5). Durch die plastische Dekoration sind wieder andere Gefäfse, wie Kannen (*H.* **84**, 5) ausgezeichnet und schon dadurch aus dem

Kreise des gewöhnlichen Hausrates herausgehoben. Der malerische Schmuck wagt sich in der späteren Zeit an die Wiedergabe gröfserer Kompositionen; Kupferstiche nach Raffael, selbständig erfundene Zeichnungen, insbesondere Battista Francos, werden häufig als Vorbilder benutzt. Die Farbenwahl bleibt aber stets eine beschränkte, da den Majoliken nun einmal ein dekorativer Charakter innewohnt. Aus diesem Grunde verdienen Gefäfse mit rein ornamentalem Schmucke den Vorzug vor jenen mit figürlichen Darstellungen. Bei den letzteren ist der Widerstreit zwischen der in der dekorativen Malerei berechtigten, ja sogar geforderten konventionellen Färbung und der Naturwahrheit, welche historische Szenen oder Porträts erheischen, unvermeidlich.

Der Keramik benachbart sind die Werke der Glaserkunst. Auch in dieser hatte es bereits die Antike zu einer erstaunlichen Gröfse gebracht, in der Nachahmung von Edelsteinen und Kameen durch Glasfluss, in der Herstellung leichter, durchsichtiger, mit Glasnetzen übersponnener Gläser Vollendetes geleistet. Die Byzantiner wurden die Erben der Antike, versorgten die ganze Welt mit farbigen emaillierten Gläsern. Von byzantinischen Glasarbeitern wurde die Kunst nach Venedig gebracht und hier wegen der drohenden Feuersgefahr auf der Insel Murano lokalisiert. In der Herstellung farbiger Gläser blieb Venedig hinter dem Oriente zurück, dagegen glänzen venezianische Gläser durch eine andere Eigenschaft. Die scheinbar körperlose, dehnbare und biegsame Natur des Glases wird in denselben zu höchster Wirkung gebracht. Ihre Millefiori- und Filigrangläser galten lange Zeit für unnachahmbar. Sie verstanden z. B., Fäden verschiedenfarbigen Glases so zusammenzuschmelzen, dass sie Form, Farbe und gegenseitige Lage beibehielten und spiralförmig gedreht werden konnten. Auch in der kecken, phantastischen Form, welche sie den Henkeln, Füfsen gaben, kam die eigentümliche Natur des Glases zu voller Geltung.


FINE ARTS LIBRARY
3 2044 032 637 647

